

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

MARS 1926

C. Enlart, de l'Institut. — Les Églises à coupoles d'Aquitaine et de Chypre, à propos d'un livre récent.

B. Berenson. — Un portrait de Titien à Budapest.

Fierens-Gevaert. — L'Exposition « David et son temps » à Bruxelles.

Salomon Reinach, de l'Institut. — Courrier de l'art antique. Bibliographie.

Deux gravures hors texte :

Tête de vieillard, par Louis David (Musée royal d'Anvers) : héliotypie.

L'Empereur Honorius et l'impératrice Marie, camée du v^e siècle (Collection Robert de Rothschild) : héliotypie.

44 illustrations dans le texte

68^e Année. 765^e Livraison

5^e Période. Tome XIII.

JOS. GIRARD

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

Prix de cette Livraison : 10 francs.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

TÉLÉPHONE: Fleurus 48-59

La *Gazette des Beaux-Arts* publiée sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, Professeur au Collège de France, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs, musique).

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4° carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravure au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

Rédacteur en chef: M. Louis RÉAU, Ancien Directeur de l'Institut Français de Pétersbourg.
Secrétaire de la Rédaction: M. André LINZELER, Bibliothécaire au Cabinet des Estampes

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. Albert BESNARD, Membre de l'Institut, Directeur de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts ;

Comte M. de CAMONDO, Membre du Conseil des Musées nationaux, Vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

R. KÖEHLIN, Président du Conseil des Musées nationaux ;

L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs ;

E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'Ecole du Louvre ;

Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut ;

G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie ;

Ch. WIDOR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an.	100 fr.
ÉTRANGER — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	120 fr.
— Autres Pays.	140 fr.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50

ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION :

PARIS ET DÉPARTEMENTS.	160 fr.
ÉTRANGER. — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	180 fr.
— Autres Pays	200 fr.

Il n'est rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire est envoyé directement au bureau de la *Gazette des Beaux-Arts* 106, boulevard Saint-Germain, sous l'adresse de M. le Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS
bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à la revue

BEAUX-ARTS

dont le prix est de 40 fr. pour la France et de 50 fr. pour l'étranger, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm, de 60 fr. pour les autres pays, et qui paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre, en livraisons de 16 pages in-4° carré, avec nombreuses illustrations. Le rédacteur en chef est M. Paul Vitry, conservateur au Musée du Louvre.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique: ventes, expositions, concours, publications d'art, nouvelles de France et de l'Etranger, enseignement d'art, musique et décor théâtraux, art appliqué, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour leur enrichissement et leur activité.

BEAUX-ARTS

Revue d'information artistique paraissant deux fois par mois

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e), — Téléphone : Fleurus 48-39

BEAUX-ARTS paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre. Chaque numéro de 16 pages in-4^e carré, contient une vingtaine d'illustrations dans le texte.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique : expositions, concours, ventes, publications d'art, nouvelles de France et de l'étranger, enseignement d'art, musique, décor théâtral, arts appliqués, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour les enrichissements et l'activité de nos collections.

Pour les abonnements et la vente au numéro de *Beaux-Arts*, s'adresser à l'Administrateur de la Revue, 106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6^e).

Directeur : Théodore REINACH, Membre de l'Institut, Professeur au Collège de France;

Directeur-adjoint : Georges WILDENSTEIN, secrétaire de la fondation S. de Rothschild.

COMITÉ DE RÉDACTION

Président : Raymond KOECHLIN, Président du Conseil des Musées Nationaux;

MM. André JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie;

Théodore REINACH;

Paul VITRY, conservateur aux Musées Nationaux, *rédacteur en chef de la Revue*;

Georges WILDENSTEIN.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS et DÉPARTEMENTS. — Un an	40 fr.
ÉTRANGER, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	50 fr.
— autres Pays	60 fr.

Prix du numéro : Deux francs.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à BEAUX-ARTS.



SABINO

LUMINAIRE ARTISTIQUE
17 RUE S^t GILLES PARIS 3^e

VERRERIE D'ART

ELECTRICITE

LUSTRES

APPLIQUES

GIRANDOLES

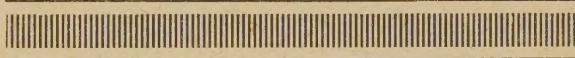
BRONZES

MODERNE

CLASSIQUE

EXPOSITION PERMANENTE

R. C. SEINE 3844



ÉDITIONS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS
106, boul. Saint-Germain, PARIS

LES ENLUMINURES

DES

MANUSCRITS ORIENTAUX

TURCS, ARABES, PERSANS

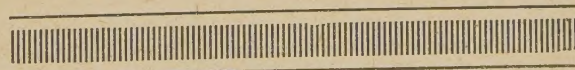
DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Par Edgard BLOCHET

L'ouvrage forme un beau volume in-4^e raisin d'environ 160 pages de texte, de 120 planches en héliotypie reproduisant plus de 200 documents, et de 4 planches en couleurs.

Tirage à 500 exemplaires numérotés.

PRIX : 500 fr.



CAILLEUX

TABLEAUX de MAITRES du XVIII^e SIÈCLE

136, Faubourg Saint-Honoré, Paris VIII^e

R. C. Seine 93 343

LE PORTIQUE

LIVRES D'ART

ABONNEMENT — VENTE

SALLE DE LECTURE

CONFÉRENCES — EXPOSITIONS

99, BOULEVARD RASPAIL, VI^e
LIBRAIRIE DE FRANCE - Tél. Fleurus 51-10



GALERIES KLEINBERGER

PARIS

9, rue de l'Echelle

R. C. Seine 171.152

NEW-YORK

725 Fifth Avenue

TABLEAUX ANCIENS

Spécialités : École Hollandaise Flamande et Primitive

JEAN CHARPENTIER

TABLEAUX ANCIENS ET OBJETS D'ART

DÉCORATIONS DU XVIII^e SIÈCLE

GALERIE D'EXPOSITIONS :

76, Faubourg Saint-Honoré, PARIS (VIII^e)

R. C. Seine 100 416

WILDENSTEIN

Tableaux Anciens

Objets d'Art et d'Ameublement

57, Rue La Boétie

✻ PARIS ✻

MÊME MAISON .

647, Fifth Avenue ✻ NEW-YORK

DUVEEN BROTHERS



LONDON

PARIS

NEW-YORK

LES ÉGLISES A COUPOLES D'AQUITAINE ET DE CHYPRE

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT



LE 16 décembre dernier, M. Raymond Rey, professeur au Lycée et chargé de cours à l'Université de Toulouse, soutenait brillamment en Sorbonne, une thèse qui lui valut le titre de Docteur avec mention très honorable¹.

De cette thèse, il nous reste deux très bons livres, l'un sur *Les vieilles Églises fortifiées du Midi de la France*², et l'autre, thèse principale, sur *La Cathédrale de Cahors et les origines de l'architecture à coupoles d'Aquitaine*³. C'est ce

dernier que je veux commenter.

M. Raymond Rey estime avec raison que la cathédrale de Cahors n'avait pas suffisamment retenu jusqu'ici l'attention des archéologues, concentrée longtemps sur l'édifice plus imposant de Saint-Front de Périgueux, puis sur Saint-Etienne de Périgueux, à cause de l'ancienneté qu'on s'accorde à lui reconnaître.

1. Je m'honore d'avoir été parmi les juges qui, à l'unanimité, décernèrent cette mention. Je tiens à le rappeler pour qu'aucun lecteur ne puisse se méprendre sur le cas que je fais des travaux de M. Rey. Je ne diffère de ses opinions que sur deux points importants : l'un est la date d'un portail, sur laquelle il n'a fait qu'accepter le jugement d'un maître ; l'autre est l'influence des églises de Chypre, sur lesquelles il n'avait pas été à même de se documenter.

2. Paris, Laurens, 1925, gr. in-8, 241 p., 24 pl., 42 fig.

3. Cahors, 1925, in-4, xxii-249 p., 4 pl., 223 fig.

On sait aujourd'hui que Saint-Front fut rebâti dans sa forme actuelle¹ après l'incendie de 1120 ; quant à Saint-Etienne, on date de 1100 environ sa partie occidentale, sans qu'aucun texte vienne faire de cette vraisemblance une certitude².

L'architecture, tout aussi simple, de la nef de Cahors possède, au contraire, un état-civil. L'édifice fut consacré par Calixte II, le 27 juillet 1119. M. Rey estime que l'œuvre fut commencée dès la fin du onzième siècle³. Faut-il souscrire à cette assertion ? Je ne le crois pas, et l'on verra pourquoi.

La consécration de l'autel majeur en 1119 est un fait certain⁴. Le chœur roman, dont nous n'avons plus les parties hautes, existait donc à cette date. On peut accorder à M. Rey que la coupole orientale de la nef devait exister aussi ; quant à la seconde coupole, il la reconnaît comme un peu moins ancienne, mais elle ne se différencie que par des détails et elle est certainement conforme au dessin du premier maître de l'œuvre. Ce maître n'avait-il pas prévu, comme à Saint-Front, une coupole de plus à l'Ouest ? Une amorce de travée romane, visible sur la photographie, porte à le croire, et rien ne prouve qu'à Cahors la façade gothique occupe l'emplacement assigné à la façade romane.

De celle-ci, il nous reste le portail, car c'est avec raison que M. Rey juge que ce grand portail, si mal raccordé à l'ordonnance latérale de l'église, a dû être rapporté de l'Ouest au Nord. Puisqu'il appartenait à la façade romane, sa date marque celle de l'achèvement de la nef.

Ici, M. Rey adopte l'opinion d'un de ses maîtres qui voit dans le tympan de l'Ascension du Christ, une œuvre de 1130, modèle du tympan consacré

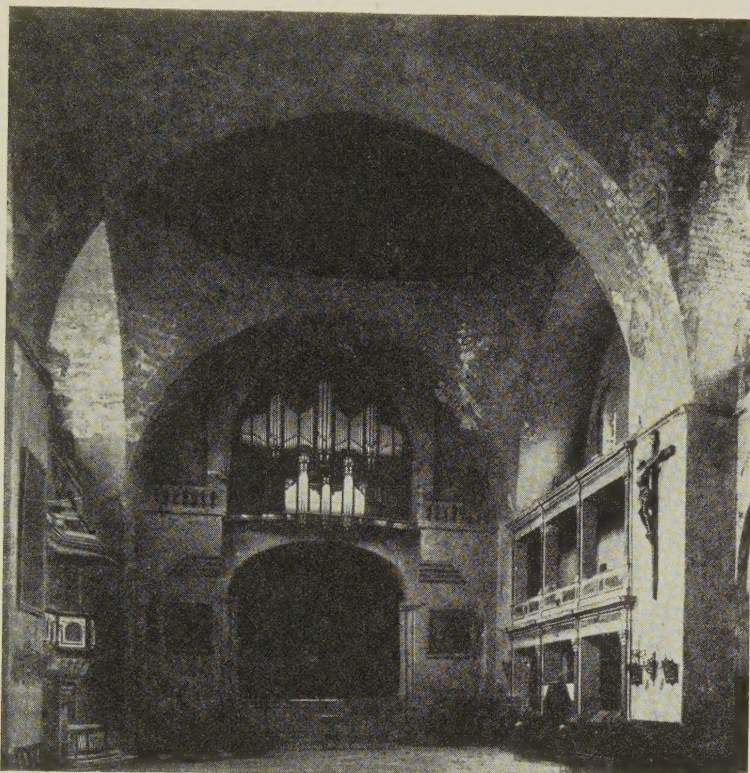
1. Elle a été fâcheusement altérée par la restauration du XIX^e siècle, mais il en reste assez pour servir à la démonstration que j'entreprends ici.

2. Sur les églises à coupoles d'Aquitaine, on peut consulter F. de Verneilh, *l'Architecture byzantine en France*, mémoire ingénieux qui eut le mérite de poser une question sans en fournir la véritable solution ; R. Phené Spiers, *Saint-Front de Périgueux et les églises à coupoles du Périgord et de l'Angoumois* (Bull. Monumental, 1897), mémoire qui représente à peu près le dernier état de nos connaissances ; Enlart, *Manuel d'Archéologie française*, 2^e édit. 1919, pp. 233 à 237 ; E. Lefèvre-Pontalis, *L'Ecole du Périgord n'existe pas* (Bull. Monum., 1923), mémoire n'apportant de nouveau qu'une statistique plus complète ; Michel Dansac, *Remarques sur l'emploi des coupoles* (Congrès Archéol., 1912) ; L. Serbat, *Guide du Congrès archéologique d'Angoulême*, *ibid.*, bon travail ; abbé Roux, *La Basilique de Saint-Front de Périgueux*, très belle monographie, mais dont toutes les conclusions ne sauraient être acceptées ; enfin la bonne étude d'ensemble que M. R. Rey nous donne dans son livre.

3. *La Cathédrale de Cahors*, pp. 8 et 9 : « Il est évident... que les travaux étaient en cours sous Géraud III, lorsqu'en 1109, cet évêque partit en Terre Sainte... » La série de restitutions et de donations invoquée page 8, prouve seulement, selon moi, que les fonds étaient réunis.

4. *Ibid.*, pp. 9 à 12 et 17. Ce fut Calixte II qui procéda à cette cérémonie, le 27 juillet. La relique de la Sainte Coiffe fut déposée dans une des chapelles de l'abside.

au même épisode dans la façade de Chartres ¹. M. Rey a cependant reconnu ², dans les bases et dans les montants du portail, une œuvre du XII^e siècle avancé. Il justifie cette différence de date par des retouches qu'aurait amenées le déplacement du portail. Il attribuait, en effet, ce travail au XIII^e siècle, mais à la fin de son livre, il reconnaît comme plus probable la date du XIV^e,



Arch. Phot. B. A.

NEF DE LA CATHÉDRALE DE CAHORS

qui est celle du portail occidental actuel. Dès lors, l'hypothèse d'une retouche au XII^e siècle devient peu probable.

M. Rey a toutefois parfaitement daté les bases et les montants et j'irai plus loin que lui : le portail tout entier appartient à la seconde moitié du XII^e siècle. Le Christ en gloire du tympan, où l'on reconnaît à bon droit une des plus belles œuvres de l'art roman, en est aussi une des plus récentes. Roman, il l'est par l'arrangement systématique de ses draperies, mais, pour tout le reste, il est naturaliste et, j'oserais dire, déjà gothique. Je ne lui découvre

1. *La Cathédrale de Cahors*, p. 18 et note ; pp. 104 à 121.

2. V. *Ibid.*, p. 104, fin.

aucune parenté avec le Christ de l'Ascension de Chartres, qu'il aurait, dit-on, inspiré ; celui-ci, au contraire, est raide, archaïque et totalement stylisé ¹. Celui de Cahors est d'une absolue souplesse ; c'est déjà l'imitation du modèle vivant : ses pieds, qui reposent sur le sol, et ses mains sont naturels ; le cou s'infléchit et la tête, très vivante, s'incline légèrement vers la droite ; aucune raideur ne subsiste plus dans le geste et dans l'allure du personnage.

Selon M. Fage ², le tympan de Collonges peut avoir inspiré celui de Cahors : il semble, en effet, plus ancien, mais il peut, inversement, en être une copie, comme le croit M. A. Mayeux ³, cette copie témoignerait d'un peu de régression. On peut hésiter entre les deux hypothèses ; quant à la date du portail de Cahors, nul ne me fera admettre qu'elle soit antérieure à 1150. Il aurait été sculpté vers 1180, en même temps que le portail de Saint-Gilles, que je n'en serais nullement surpris.

La façade de la cathédrale de Cahors pourrait donc avoir été bâtie plus d'un demi-siècle après la consécration du maître-autel. On a vu que la coupole occidentale est un peu plus jeune que celle de l'Est ; le portail est encore plus récent. C'est la marche ordinaire des constructions.

Quant au début des travaux, existe-t-il véritablement une raison de le faire remonter jusqu'à la fin du onzième siècle ? M. Rey est loin d'avoir prouvé la nécessité de cette hypothèse. Il rappelle comment, en 1088, l'évêque Géraud II de Gourdon reçut du comte de Toulouse, l'investiture du comté de Quercy et le droit de battre monnaie, puis comment son successeur, Géraud III de Cardaillac, reçut des restitutions et des dons, appliqua et poursuivit les réformes entreprises par Géraud II avec les conseils de saint Hugues. De tout cela, il résulte que des ressources avaient été amassées et la reconstruction de la cathédrale allait être le fruit et le couronnement de ces deux pontificats réparateurs, mais ce n'en est pas assez pour autoriser à affirmer qu'en 1109, les travaux étaient en cours ⁴. L'auteur, il est vrai, remarque que dès

1. Au surplus, la date de 1135, qu'accepte M. Mâle pour le portail royal de Chartres, est « purement hypothétique » comme l'a très bien dit Lasteyrie dans ses *Etudes sur la Sculpture Française*, (*Monuments* Piot, 1902, p. 9). Nous avons, d'ailleurs, la lettre d'Haimon, abbé de Saint-Pierre-sur-Dives, à Robert de Torgny, et un passage de la chronique de ce dernier pour attester que les travaux étaient en cours en 1145. Nous savons aussi qu'en 1150, Réchier, archidiacre de Chartres, fit un legs pour l'exécution de la Vierge du portail. Le portail royal de Chartres est donc un des monuments les plus sûrement datés que l'on possède. Son style est visiblement antérieur à celui du portail de Cahors.

2. *Bull. de la Soc. scientif. et archéol. de la Corrèze*, t. XLV, 1923, pp. 164 à 178.

3. *Bull. de la Soc. scientif. et archéol. de la Corrèze*, 1923, pp. 209 et 217. Voir aussi dans la même revue, 1924, l'étude de M. Fage sur le tympan de Saint-Chamant.

4. *La Cathédrale de Cahors*, p. 9.

1109, dans le testament qu'il fit avant de partir en croisade, Géraud, seigneur de Gourdon, autorisa les chanoines à prendre du bois dans ses forêts pour l'œuvre de la cathédrale¹, mais ce testament ne devait avoir effet qu'à sa mort. Si les travaux eussent été en cours en 1109, Géraud de Gourdon eût fait une donation entre vifs.

D'autre part, le caractère absolument oriental de l'édifice impose à l'ar-



Arch. Phot. B. A.

COUPOLES DE LA CATHÉDRALE DE CAHORS

chéologue un rapprochement entre sa construction et le séjour de trois ans que fit en Orient Géraud de Cardaillac. Or, il n'en revint qu'à la fin de 1112². Dans la genèse de la cathédrale de Cahors, M. R. Rey s'inspirant de certaines pages de Phene Spiers et de mon regretté ami Brutails, attribue une grande importance aux traditions autochtones³. Les coupoles autochtones qu'il nous présente sont de deux espèces.

1. Guill. Lacoste, *Hist. Gén. de la province de Quercy*, Cahors, s. d., t. II, p. 6. Cf. Rey, *La Cathédrale de Cahors*, p. 9.

2. G. Lacoste, ouvr. cité, t. II, pp. 9 à 11.

3. Fort de ces autorités, il pose en principe, dès la p. x, que les coupoles de

Les premières sont des coupoles uniques, élevées entre le chœur et la nef des églises, en Quercy ¹ comme dans toutes nos provinces du Sud de la Loire et de l'Est. Elles appartiennent à des églises rurales dont la plupart étaient des possessions du chapitre de Cahors ; les unes sont des coupoles sur trompes, qui suivent la tradition du centre de la France ; les autres reposent sur des pendentifs, qui semblent des imitations plus ou moins



Arch. Phot. B. A. Cl. Enlart

ÉGLISE DE SOLIGNAC

grossières de ceux de la cathédrale ². Les coupoles de la cathédrale, il est vrai, ne ressemblent guère aux constructions byzantines décrites par Choisy, Brutails et Spiers, mais j'estime et j'espère démontrer qu'elles ressemblent à

la cathédrale sont autochtones ; p. 93, il nous dit que « pour comprendre la structure, il faut revenir constamment aux données de l'expérience locale », et p. 221, note, il va jusqu'à affirmer que « nos constructeurs aquitains réinventèrent le pendentif »

1. Cette étude est l'objet du § III du chapitre IV.

2. Le plan de l'église Saint-Pierre de Toirac, donné dans la fig. 44, montre une curieuse anomalie dont la cause a échappé à l'auteur ; les piliers de la nef centrale ne sont pas en regard des supports engagés des collatéraux. Cela tient à la décision que l'on prit de construire une coupole centrale, quand les murs latéraux existaient déjà. Cette coupole exigeant une travée carrée là où l'on en avait prévu une barlongue, il fallut repousser vers l'Ouest, les piliers de la nef.

d'autres constructions byzantines et d'ailleurs les descriptions et figures de Choisy, toutes théoriques, sont des synthèses souvent assez éloignées de la physionomie individuelle de chaque édifice, pris en particulier ¹.

Ces petites églises, nous dit avec raison M. Rey, sont restées à l'abri des influences étrangères ² et il ajoute sagement « qu'il ne faut pas exagérer l'influence des petits édifices sur les grands ». Sans doute, mais celle des



Arch. Phot. B. A.

SAINT-FRONT DE PÉRIGUEUX

grands sur les petits reste incontestée et les influences étrangères, qui n'atteignaient pas directement les constructions rurales ³, les touchaient par l'in-

1. On peut en dire autant de la coupole byzantine théorique reproduite p. 30, d'après Brutails.

2. P. 73.

3. P. 73. Cependant n'est-il pas probable qu'au cours du Moyen âge plus d'un maçon de village est allé en pèlerinage ou en croisade ? Les cathédrales et les grandes abbayes ne sont pas l'œuvre des mêmes artisans qui construisaient au village. Ce fait est de tous les temps. Au Moyen âge, deux types d'églises existent dans chaque région ; à l'époque carolingienne, la rotonde d'Aix, ses imitations et l'église de Germigny diffèrent du type basilical courant ; au ^{xiii} siècle, les grandes églises d'Auvergne ont des dispositions très spéciales qui ne se retrouvent guère

termédiaire des grands édifices, inspirés d'art étranger et pris à leur tour comme modèles. Le modillon à copeaux, dont M. Emile Mâle a si bien montré l'origine arabe, ne se rencontre-t-il pas jusque dans les plus humbles églises auvergnates ?

La seconde catégorie de coupoles autochtones est celle des huttes (*caselli*), en pierre sèche que, de temps immémorial, les campagnards du Midi élèvent pour abriter les gardiens des vignes¹. Ces huttes sont aussi très répandues dans le Comtat-Venaissin ; en Pouille, elles forment des villes entières qu'a étudiées le regretté Emile Bertaux ; on en trouve en Espagne ; dans le Boulonnais, les paysans couvrent leurs puits de coupoles semblables ; en Irlande, les monastères du haut Moyen âge, étudiés par Miss Margaret Stokes, ont des coupoles de ce modèle ; le modèle, en somme, est commun à toutes les contrées qui possèdent des pierrailles de surface et son origine se perd dans la nuit de la préhistoire. S'il me fallait désigner l'inventeur de ces huttes de pierre, j'en ferais volontiers honneur au castor !

Ni l'Irlande, ni le Boulonnais n'ont jamais élevé d'églises à coupoles et j'avoue ne percevoir aucun rapport nécessaire entre la cathédrale de Cahors et ces constructions populaires et simplistes. Un peu partout, l'art populaire se perpétue avec ses routines, à côté d'un art aristocratique et savant, qui évolue ; il lui fait, de temps à autre, quelque emprunt, mais la réciproque est bien rare. Il en va de même de la langue littéraire et du patois.

En ce qui touche les influences orientales, que selon moi, M. Rey veut trop mitiger de traditions autochtones, j'ai déjà dit et je répète que le séjour de Géraud III en Orient, de 1109 à 1112, est pour moi la clef du problème. M. Rey, qui a dédié sa thèse à M. Charles Diehl, eût dû mieux se pénétrer de quelques lignes de ce maître², dont la justesse me frappe et auxquelles, pour ma part, je souscris sans réserve ; je les abrège ici, à regret :

« Comment ces modèles parvinrent-ils en Occident ? Indirectement, par l'intermédiaire de l'Italie du Nord-Est, ou bien, « par l'imitation directe des programmes byzantins par des artistes français qui avaient vu l'Orient » ? La seconde hypothèse semble plus vraisemblable quand on observe l'analogie de ces édifices avec certaines églises de Chypre, également bâties en pierre... et qu'on se souvient que cette île était une des escales ordinaires

dans les petites ; au XIII^e, l'art des cathédrales d'Amiens, de Bourges, de Reims, de Troyes ou de Gênes diffère de celui des églises rurales du voisinage et les cathédrales du Midi imitent celles du Nord, tandis que la tradition locale persiste dans les campagnes. Il n'en va pas autrement du modèle byzantin à coupoles, importé chez nous au commencement du XIII^e siècle. L'art populaire ne lui fournit rien et ne lui fit guère d'emprunts.

1. Les cabanes sont étudiées et reproduites dans les pp. 65 à 69.

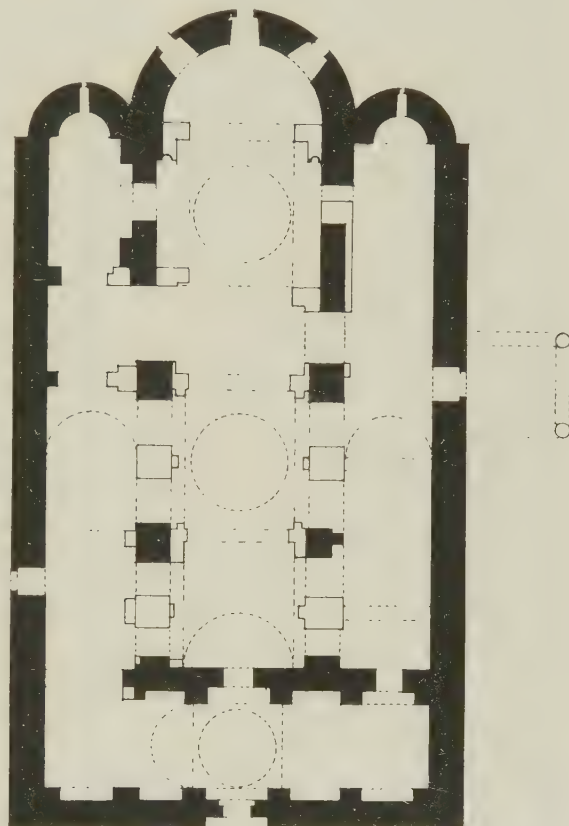
2. *Manuel d'art byzantin*, 1^{re} édition, pp. 676, 677.

sur la route des pèlerinages et du commerce d'Orient... il semble, en tout cas, bien impossible d'attribuer Saint-Front et les autres églises à coupoles à une école locale et autochtone... les emprunts semblent si caractéristiques qu'il faut accepter le fait sans l'expliquer ».

Le voyage de Géraud III me semble être un commencement d'explication.

Il ne put qu'arrêter les plans de sa cathédrale et en poser la première pierre, car il mourut dès 1113, un an après son retour, laissant probablement l'œuvre aux mains d'un maître qu'il avait ramené de Terre Sainte. Faut-il aller jusqu'à faire état, au sujet de cet architecte, d'une chronique locale tardive qui affirme, à la date de 1105, que « des maîtres grecs furent amenés en France pour travailler »¹ ? Il est vrai qu'au xvi^e siècle, des maîtres italiens ont dirigé en France des constructions dont la technique reste française et dont la composition garde quelque chose de nos traditions. Je n'oserai pourtant aller jusque-là ; je vois plutôt dans la cathédrale de Cahors l'œuvre d'un maître local qui avait regardé attentivement

les églises de Chypre et peut-être en avait vu bâtir, ce qui est plus instructif : ainsi Villard de Honnecourt prit-il, pour les utiliser, des dessins de la cathédrale de Reims encore inachevée et le chœur de la cathédrale d'Amiens fit-il école à Cologne avant d'être terminé. Si le début de la construction se place en 1112, année du retour de l'évêque et du maître de l'œuvre, la



Relevé Enlart

LYTHRANKOMI

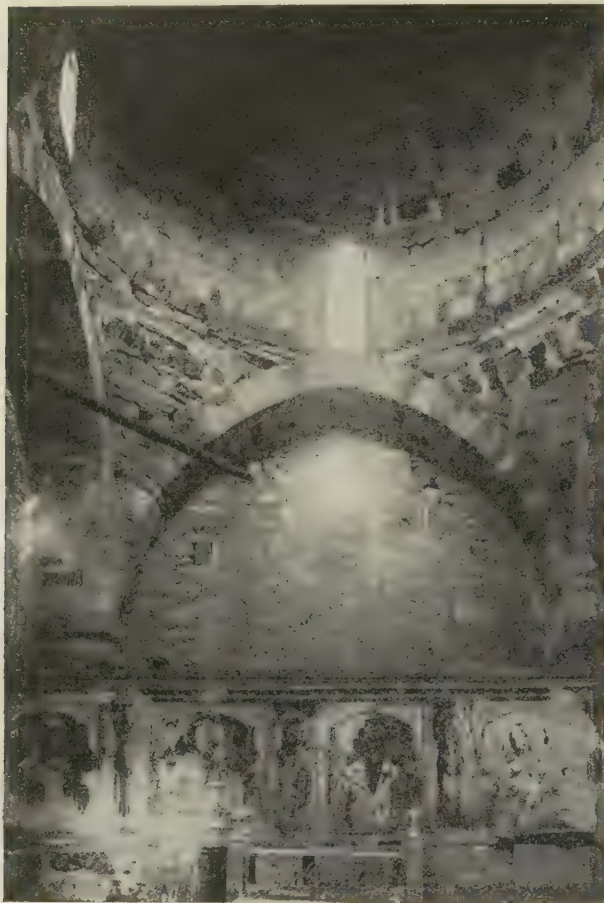
LA PANAJA KANATHARIA

(Coupoles ajoutées.)

1. *La Cathédrale de Cahors*, p. 209, note. Les termes sont vagues et la source du renseignement est inconnue.

consécration de 1119 aurait eu lieu sept ans après le début des travaux.

Sept ans suffisent à l'érection d'une abside et d'une coupole; M. Rey ne semble pas croire que déjà la seconde fut bâtie; rien, au surplus, ne nous renseigne sur l'état d'avancement de l'édifice lorsque Calixte II vint le consacrer.



Phot. Enlart

COUPOLE DE SAINT-HÉRACLITE

C'est en 1109 que Géraud III était parti pour la Terre Sainte avec Bertrand de Saint-Gilles¹. Il alla donc avec lui à Constantinople, puis séjourna dans le comtat de Tripoli. On sait aussi qu'il rapporta la relique insigne de la Sainte Coiffe du Christ, pièce de tissu oriental.

La cathédrale de Cahors offre, on va le voir, des ressemblances frappantes avec les églises à coupoles de Chypre; si donc elle est vraiment la première en date des églises à coupoles d'Aquitaine, le pèlerinage de Géraud III nous fournit enfin la démonstration historique de l'importation en Aquitaine des modèles de l'architecture byzantine.

Géraud a-t-il choisi lui-même le modèle? Cela n'aurait rien d'invraisemblable, mais il est certain

1. Le voyage en Orient de Géraud de Cardaillac, à la suite du comte Bertrand de Saint-Gilles, est un fait qui offre les meilleures garanties d'authenticité, car il est mentionné dans la chronique inédite de l'abbaye de Marcillac en Quercy, par un annaliste contemporain et vivant dans le pays. Guillaume Lacoste a fait cette remarque et deux autres constatations à l'appui: de 1109 au début de 1113, on ne trouve pas trace du séjour de Géraud III dans son diocèse et avant 1119, on ne trouve pas davantage mention de la relique de la Sainte Coiffe, bien que la légende

que l'évêque-comte et son suzerain temporel avaient mené avec eux une nombreuse suite et il est probable que le maître de l'œuvre en fit partie.

Il n'en allait pas autrement en d'autres provinces : je montrerai, dans une autre étude, comment la mère de Godefroy de Bouillon utilisa, au retour de la croisade, les services d'un maître d'œuvre qui avait visité le Caire.

Celui de Géraud de Cardaillac avait, nous le savons, visité Constantinople. Il est certain qu'il y vit l'église des Saints-Apôtres, couverte de coupoles



Phot. Enlart

LE MONASTÈRE DE STAVRO VOUNI

à pendentifs semblables à celles de Cahors, mais dont le plan en croix grecque diffèrait beaucoup de celui de Cahors et Géraud de Cardaillac a

en attribue le don à Charlemagne. Le *Series et Acta episcoporum cadurcensium* et même la notice que la *Gallia Christiana* consacre à Géraud de Cardaillac ne doivent être consultées qu'avec précaution : non seulement celle-ci est incomplète mais le prélat y est plus ou moins confondu avec son prédécesseur Géraud II de Gourdon.

Une autre confusion fâcheuse a été faite par M. Raymond Rey. Selon lui, Géraud aurait été en Orient avec Alphonse Jourdain (p. 9). Or, celui-ci, né à Tortose, et âgé alors de six ans, venait d'être ramené à Toulouse, que son frère aîné Bertrand lui cédait en échange du comté de Tripoli : ce fut la raison du départ de Bertrand.

Voir G. Lacoste, *His. Gén. de la Prov. de Quercy*, t. II, pp., 5 à 7 ; D. de Vic et D. Vaissete, *Hist. Gén. du Languedoc*, édit. de 1872, t. III, pp. 580, 581, 585, 586, Cf. R. Rey, ouv. cité, pp. 8, 9, 12, 15.

certainement visité en Orient des édifices qui s'en rapprochent beaucoup plus.

Comme tous les pèlerins, il a dû faire escale dans les ports de la côte Sud de Chypre, à Famagouste, aux Salines de Larnaca, à Limassol, à Paphos. Or, ces localités font face au comté de Tripoli¹, dont Bertrand de Saint-Gilles allait prendre possession, sur une flotte byzantine et sous la protection de l'empereur Alexis, souverain de Chypre.

Un pèlerin n'eût pas relâché à Famagouste sans aller vénérer, aux portes de cette ville, le tombeau de l'apôtre Barnabé, ni à Larnaca sans visiter le tombeau de Lazare et, sur le Stavro Vouni, la croix du Bon Larron. Or, ces trois lieux de pèlerinage et, près de Paphos, Hiéroskypos possèdent des églises à coupoles étonnamment analogues à celles de l'Aquitaine. Une autre église de ce type existe au bourg de Peristerona, à mi-chemin entre Nicosie, capitale de Chypre, et Morphou qui conserve le tombeau vénéré de saint Mammas. En Chypre comme en France, les églises, qui ont exercé une influence lointaine, se trouvent donc sur les routes ou au but des pèlerinages.

Si nous avons les dates précises de ces édifices, nous tiendrions une preuve irréfragable de la filiation des églises à coupoles de l'Aquitaine, mais les archives byzantines de Chypre sont perdues et ni M. J. Hackett, dans sa très érudite histoire de l'Eglise orthodoxe de Chypre², ni M. Jeffery, dans son excellent livre *Historic Monuments of Cyprus*³ ni moi-même n'avons pu établir sur des textes la date d'une seule de ces constructions. M. Hackett s'abstient d'en proposer ; M. Jeffery est très sobre d'appréciations, et je souhaiterais qu'il l'eût été plus encore ; pour ma part, j'avais renoncé jusqu'ici à aborder le sujet, faute d'une base solide de chronologie.

J'ajoute qu'ayant exploré Chypre pour y étudier les monuments gothiques du temps des Lusignan, je n'ai eu le loisir que d'y prendre des notes sommaires sur les monuments byzantins. J'en ai exécuté quelques plans et quelques photographies, mais je n'ai pu faire ni les coupes ni les sondages d'appareil qui auraient nécessité des permissions, des échafaudages et du temps, trois choses qu'il m'était difficile de me procurer. J'espère que mon savant confrère milanais M. Ugo Monneret de Villard pourra bientôt étudier ces églises comme elles le méritent et rechercher leur filiation.

1. Tortose est le port de Syrie le plus rapproché de Famagouste. Alors comme aujourd'hui, les plaines fertiles de Chypre ravitaillaient la côte aride de Syrie, par les soins des marins de Ruwad. Les Chypriotes tiraient profit des pèlerins d'Occident qui venaient renouveler dans leurs ports leurs provisions de vivres et d'eau. Si en 1291 la reine Bérengère se vit interdire cette opération, c'est que l'usurpateur de Chypre, Isaac Comnène, était devenu ombrageux et son mauvais procédé était tellement insolite qu'il entraîna la guerre.

2. J. Hackett. *A History of the Orthodox Church of Cyprus*, Londres, 1901, in-8°.

3. Chypre, imprimerie du Gouvernement, 1918.

Il serait exagéré de dire que ces monuments échappent à toute datation et que leur antériorité aux églises d'Aquitaine ne puisse se prouver.

Il semble d'abord certain que nulle église de Chypre n'est antérieure au x^e siècle ou à la fin du ix^e, étant donné les destructions accomplies par les Arabes en 806.

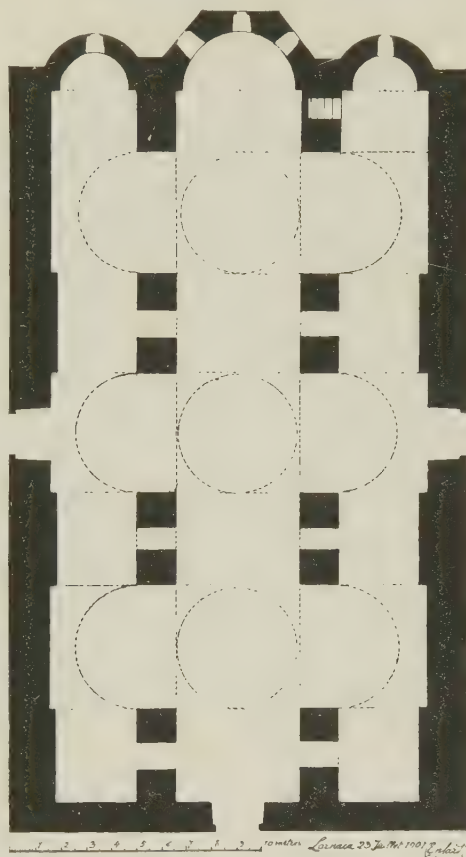
Les églises à cinq coupoles peuvent avoir eu pour modèles Saint-Jean d'Ephèse et l'église des Saints-Apôtres à Constantinople, monuments du vi^e siècle. Aucune grande église orthodoxe n'a pu être élevée entre 1191, date de la conquête latine et le xiv^e siècle, époque où les indigènes recouvrèrent la prospérité et la liberté.

Si donc on s'en rapporte à l'histoire, nos églises ont pu être bâties au cours des x^e, xi^e et xii^e siècles.

Or, un des meilleurs juges que l'on puisse invoquer en matière d'art byzantin, M. Charles Diehl n'hésite pas à les classer dans la période qui comprend le onzième siècle et le douzième¹. Un autre maître des études byzantines, M. Gabriel Millet², leur donne place dans la même période. Tous deux possédaient une partie des renseignements que je vais présenter.

L'examen des églises à coupoles de Chypre y révèle une évolution certaine et leur chronologie respective est assez évidente. Il est vraisemblable d'attribuer les plus anciennes au onzième siècle et rien ne semble s'opposer à ce que les plus récentes aient été au moins commencées durant les années 1109-1112, au cours desquelles l'évêque de Cahors et son maître d'œuvre ont pu visiter les lieux de pèlerinage de Chypre.

Comme dans les églises françaises qui s'en inspirent, on y reconnaît



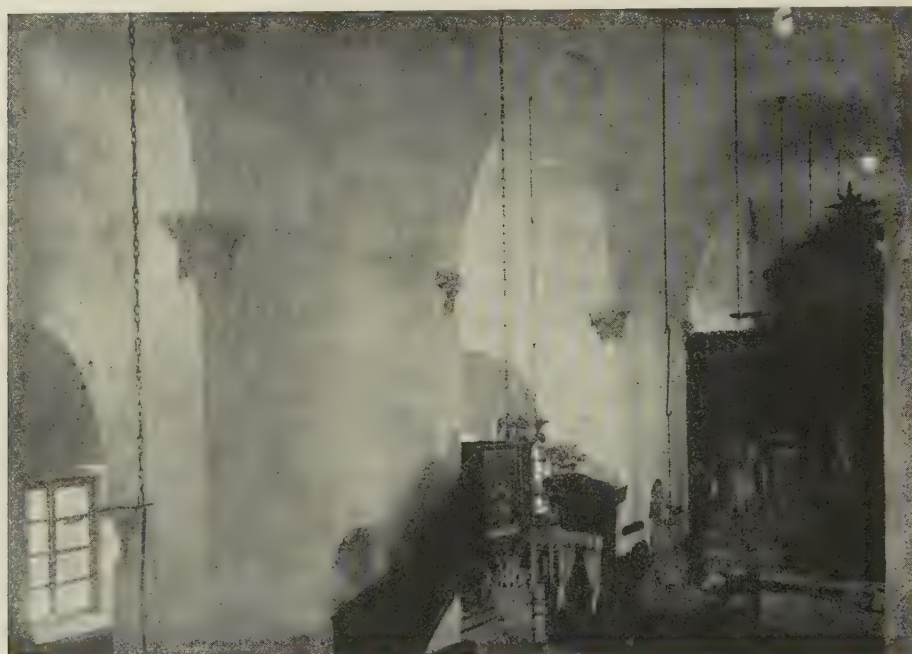
Relevé Enlart

SAINT-LAZARE, PRÈS LARNACA

1. *Manuel d'art byzantin*, 1^{re} édit., pp. 439, 440, 674.

2. *L'Ecole grecque dans l'Architecture byzantine*. Paris, 1916, pp. 40 à 43, 99 et 100

deux types : la nef couverte d'une suite de coupoles, type de Cahors, Moissac, Souillac, Solignac, Saint-Etienne de Périgueux, et l'église couronnée de cinq coupoles, dessinant une croix grecque, type de Saint-Front. Je ne saurais déterminer si l'un est antérieur à l'autre. Le type à cinq coupoles est représenté par les églises de Hieroskypos et de Peristeronna ; celui à trois coupoles par les églises de Stavro Vouni, Saint-Lazare de Larnaca, Saint-



Phot. Enlart.

SAINT-LAZARE, PRÈS LARNACA

Barnabé, près Famagouste. Ces églises offrent aussi des modèles de collatéraux à berceaux transversaux qui peuvent être l'origine des nôtres et des coupoles nervées, origine possible de celles de la Provence. Ces églises peuvent se classer ainsi par ordre d'ancienneté apparente : Hiéroskypos, Saint-Lazare, Stavro Vouni, Saint-Barnabé. Elles semblent avoir été précédées par le type des églises voûtées en simple berceau¹ et, de même qu'en France, à Fontevraud et à Saint-Hilaire de Poitiers, on remania des églises pour leur appliquer le voûtement en coupoles, ainsi fit-on parfois en Chypre, par exemple dans l'église de la Panaïa Kanakharia, à Lythrankomi².

1. Enlart. *Manuel d'Archéologie française*, 2^e édit., pp. 215, 216, fig. 71 bis ; Cf. Millet, *ouv. cité*, pp. 40 à 43.

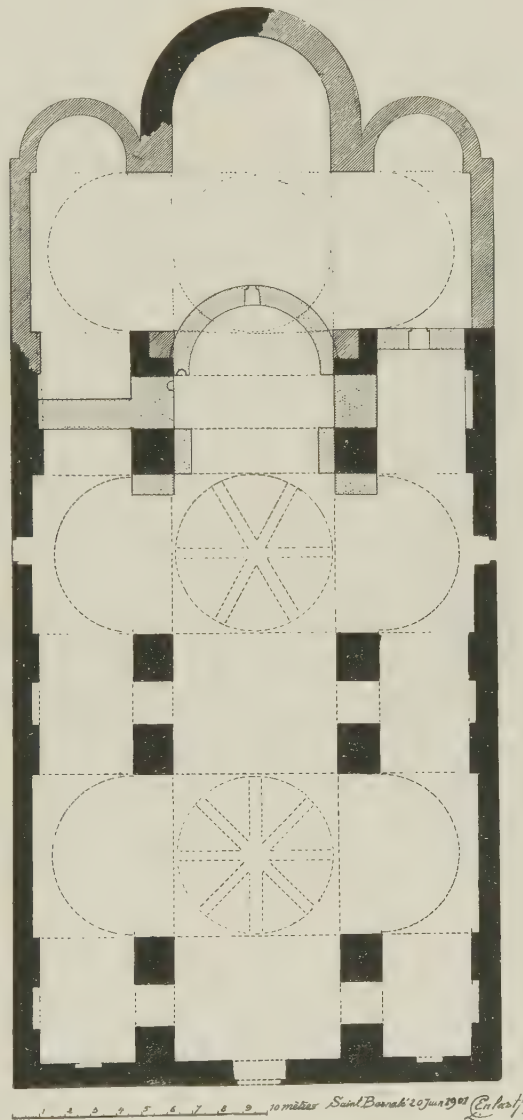
2. Enlart, *L'Art gothique en Chypre*, pp. 45, 401 à 403 et fig. 268 et 75.

L'ordonnance de ces églises rappelle celle de l'Aquitaine par l'absence de tout ornement autre que les impostes chanfreinées, par les tambours cylindriques emboitant les coupoles dans lesquelles sont percées quatre petites fenêtres; enfin par les arches, très larges et quelquefois brisées, portées sur d'énormes piles rectangulaires, certaines élégies ou refendues comme à Saint-Front, mais avec cette différence qu'elles sont barlongues et traversées par un seul couloir voûté.

De nombreuses couches de badigeon ou des fresques, en vue desquelles les grandes surfaces nues ont été ménagées, entravent l'étude de l'appareil. Je n'ai pu voir à nu celui des pendentifs sauf dans quelques églises à coupole unique plus ou moins ruinées.

Dans la très vieille église de Saint-Héraclite, ce sont des triangles à peine incurvés, mais rayonnants; à Chrysopolitissa près Prastion, des tas de charge et des segments de sphère raccordés aux arcs qui portent la coupole; à Clepini, que sa mouluration gothique semble dater du ^{xiv}^e siècle, ce sont des encorbellements en moëllon masqués sous un mince parement de pierre de taille. Il semble qu'il en soit de même à pareille époque à Morphou et dans l'église dite des Francs à Acheropiitou.

Dans les églises de Hiéroskypos, Peristerona, Stavro-Vouni, Saint-Lazare et Saint-Barnabé, l'appareil m'a semblé avoir des joints horizontaux, comme en France, mais je n'ai pu l'examiner de près. Les pendentifs sont de petits arcs de cercle qui ne fournissent pas une assiette absolument circulaire, à la coupole. Presque



Relevé Enlart.

SAINT-BARNABÉ, PRÈS FAMAGOUSTE

toujours, ils forment avec les arcs qui les portent un angle rentrant obtus, comme à Solignac et non une courbe continue, comme à Cahors, Souillac et Périgueux.

Dans beaucoup d'églises de Chypre, telles que Kalapanaïoti, Franco Iklichî près Achrspiitou, Chrysopolitissa près Prastion, Morfou et Clepini, ces deux dernières du ^{xiv}^e siècle, les autres antérieures, un triangle de moulures encadre le pendentif. Pareille disposition se voit à Montmoreau (Charente)¹.

Quant aux berceaux transversaux qui couvrent les nefs latérales des églises chypriotes à trois coupes, ils firent école chez nous dans des églises romanes dont la nef centrale porte un berceau longitudinal. Dans nos églises à deux ou trois coupes, du type de Cahors, Souillac et Saint-Étienne de Périgueux, le collatéral à berceaux transversaux est réduit aux proportions de larges formerets sur piles traversées à mi-hauteur par une galerie de passage. A Bénévent (Creuse) on trouve l'association de deux coupes sur pendentifs et d'étroits collatéraux à berceaux transversaux.

Certains éléments ont été modifiés en Aquitaine; soit développés, comme dans les piles à double refend de Saint-Front, soit réduites, au contraire, comme dans les passages latéraux en question. Cependant, l'ordonnance est identique, de part et d'autre, dans les grandes piles rectangulaires à impostes biseautées, dans les larges arches, quelquefois brisées en Chypre, toujours en France, ce qui indique la date postérieure des secondes; dans les coupes, parfois ovoïdes et parfois rapprochées du plan carré, toujours portées sur pendentifs, toujours percées de quatre petites fenêtres et emboîtées extérieurement dans des tambours cylindriques plus ou moins rapprochés entre eux; parfois même tangents (Hiéroskypos).

Un pareil ensemble de similitudes est loin de se retrouver entre les églises d'Aquitaine et celles d'Arménie², auxquelles M. Rey consacre tout un chapitre³, ou celles de la Grèce⁴ et d'autres contrées d'Orient⁵.

Le type des églises à coupes alignées est représenté en Chypre au Mont Sainte-Croix (Stavro-Vouni), à Saint-Lazare près Larnaca et à Saint-Barnabé près Famagouste.

Toutes les chroniques de Chypre racontent que sainte Hélène apporta

1. Figurée dans le volume du Congrès archéologique d'Angoulême, 1912, p. 152.

2. Voir Strzygowsky. *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Vienne 1918.

3. Le chapitre IX, établi d'après MM. Strzygowsky et G. Millet.

4. Voir G. Millet, ouv. cité.

5. Sur l'ensemble de l'architecture byzantine, voir C. Diehl, *Manuel d'art byzantin*.

sur la montagne qui domine Larnaca une relique insigne, la croix du Bon Larron, et fit bâtir une basilique pour la recevoir¹.

Je ne discuterai pas la valeur historique de cette tradition, mais il est certain que l'église du Stavro Vouni repose sur les fondations d'une très vieille basilique, construite avec soin et qui, d'après les fondations encore visibles, avait le plan tréflé². Ce plan rappelle celui



Phot. Enlart.

SAINT-BARNABÉ, PRÈS FAMAGOUSTE

que reçut, sous Justinien, la basilique de Bethléem. La partie orientale de l'église est ruinée; sa nef, reconstruite au Moyen âge, est couverte actuellement, comme celle de Cahors, de deux coupoles sur tambours et sur pendentifs. Des arcades brisées les soutiennent. Une troisième coupole a pu exister à l'Est. Les tambours sont percés de quatre baies timides, vers les points cardinaux. Des toits en tuiles creuses cou-

1. Sur cette église, voir Hackett, *Hist. of the Orthod. Church of Cyprus*, pp. 439 à 455 et Jeffery, *Historic Monuments of Cyprus*, pp. 189 à 193.

2. Selon Jeffery, ce serait là un exemple unique en Chypre, mais j'ai reconnu à Yalia, dans le Chrysocho, les vestiges d'une autre église tréflée, qui peut avoir été celle de l'abbaye de la Jaille.

vrent ces coupoles ; l'altitude du monument a imposé cette précaution.

Les bas-côtés sont couverts de berceaux perpendiculaires à l'axe de l'église. Des arcs-boutants de consolidation ont été appliqués à l'édifice à la suite de quelque tremblement de terre. Ils sont l'œuvre des Clunistes¹, qui ont possédé l'abbaye depuis le XIII^e siècle jusqu'à la conquête musulmane.

Près de la ville, toute moderne, de Larnaca, le faubourg des Salines occupe l'emplacement de l'antique Kition.

C'est là qu'en 890, si l'on en croit une tradition acceptée par tous les historiens de Chypre², fut trouvée une tombe portant le nom de Lazare. On a quelquefois émis l'opinion que cette tombe était celle d'un évêque de Kition³, mais le clergé et le peuple de Chypre voulurent y voir la sépulture même de l'ami du Christ et l'empereur Léon VI (865-911) se fit envoyer la précieuse relique à Constantinople, d'où les Marseillais l'enlevèrent en 1203.

Cependant, le sarcophage de marbre reste maçonné dans le mur d'un caveau où on le voit encore et, sur cette crypte, une grande église a été bâtie⁴.

Cette église comprend trois absides, la principale polygonale au dehors, une nef de trois travées portant autant de lanternes à coupole sur pendentifs et des collatéraux à berceaux transversaux en plein cintre, qui forment comme un triple transept avec frontons latéraux arqués.

Les trois grosses piles, qui portent les coupoles sur des arches épaisses en plein cintre, sont refendues par un petit couloir à voûte de même tracé. Les arches qui réunissent les trois transepts pour en faire des nefs latérales sont également en plein cintre.

1. L'occupation bénédictine du Mont Sainte-Croix est racontée par Hackett, ouvr. cité, pp. 451 à 453. On en sait peu de chose et la communauté latine n'avait guère prospéré. L'église fut longtemps abandonnée et a été restaurée misérablement à plusieurs reprises.

2. Hackett l'admet (p. 411) sur la foi de Kyprianos (p. 351 de son *Histoire de Chypre*).

3. C'est l'opinion du Seigneur de Villamont (1612) et du *Menologium* (1628), mais le Nain de Tillemont (*Hist. Eccl.* t. II, p. 33); Baillet, *Vitae Sanctorum*, sec. II, t. III, p. 245, ne l'acceptent pas, car au VI^e siècle Epiphane n'a pas fait mention de cet évêque. Lequien, (*Oriens Christianus*), doute de son existence; Hackett, ne se prononce pas,

4. Sur cette église, voir Hackett, pp. 311, 411 à 415, 431, 610, et Jeffery, ouvr. cité, pp. 163, 167 à 170. Un monastère bénédictin y a quelque temps existé et l'église aurait appartenu aussi aux Arméniens, Jeffery la croit reconstruite au XVIII^e siècle, ce que dément toute sa structure, sans rapport avec les constructions de ce temps-là. Elle fut confisquée par les Turcs en 1570; en 1589, nous disent Villamont et Mariti, ils la rendirent aux chrétiens grecs et latins. En 1828, la démolition des coupoles fit partie des sévices qu'exercèrent les Turcs contre les Grecs. Elles n'ont pas été rebâties, mais les tambours et les pendentifs restent intacts. Une restauration du XIX^e siècle a achevé d'altérer l'architecture.

Les tambours des coupoles, moins rapprochés qu'à Cahors, sont percés de quatre petites baies correspondant aux points cardinaux.

Les coupoles, qui reposaient sur une imposte biseautée, ont été démolies par les Turcs en 1828. D'autres impostes biseautées se voient sous les berceaux latéraux et sous les arches qui portent les tambours. Des chapiteaux corinthiens en marbre, recueillis dans les ruines de Kition, ont été encastés dans les angles des trois grosses piles.



Phot. Enlart

SAINT-BARNABÉ, PRÈS FAMAGOUSTE

La légende du saint apôtre Barnabé rapporte qu'il naquit en Chypre, revint évangéliser sa patrie et y trouva le martyre, à Salamine.

Près de cette antique cité ruinée, le corps de l'apôtre fut miraculeusement découvert; certains hagiographes ont placé cette invention sous le règne de l'empereur Zénon (475-491), d'autres au temps de Nicéphore Kallistos (491-518). La légende veut aussi que l'autocéphalie ait été accordée à cette occasion à l'Église orthodoxe de Chypre, mais M. Sathas et M. Hackett ont démontré le peu de fondement de cette tradition et ce dernier n'est pas loin d'estimer que l'invention des reliques, comme le privilège, remontent au ^{vii}^e siècle seulement. L'archevêque Anthémios s'était empressé d'élever une église sur le tombeau de l'apôtre¹. Plusieurs fois détruite et rebâtie, elle se

1. Jeffery, *Historic Monuments of Cyprus*, p. 237.

dresse encore tout près de la cité maritime de Famagouste. C'était un édifice de même plan et de même ordonnance que Saint-Lazare près Larnaca. Le plan comprenait trois absides, une nef couverte de trois coupoles emboîtées dans autant de lanternes; des bas-côtés formant trois transepts couverts de berceaux transversaux, reliés par des arches épaisses ou de courts berceaux dans l'axe de l'église. Les trois grosses piles sont refendues par des passages accédant aux collatéraux. Comme à Larnaca, les impostes des coupoles, des piliers et des berceaux sont de simples biseaux, mais des chapiteaux corinthiens en marbre, empruntés aux ruines de Salamine, ont été encastés dans les angles des grosses piles. Des absides primitives et de la travée orientale, il ne subsiste que des ruines; le narthex qui s'élevait à l'Ouest a disparu et le portail occidental n'est pas antérieur au ^{xv}^e siècle. Les absides actuelles et le clocher sont modernes; l'arc doubleau de l'Est, qui s'ouvre aujourd'hui sur une abside, a été renforcé d'une troisième voussure. Les deux coupoles qui subsistent sont nervées, comme la coupole occidentale de Peristerona, mais ici l'armature est plus compliquée; au lieu de deux arcs, elle en comporte quatre, divisant la calotte en huit compartiments exactement comme au baptistère de Riez. On peut se demander si les coupoles nervées de Chypre n'ont pas suggéré les coupoles et culs-de-four nervés de la Provence et quels sont les rapports des unes et des autres avec les petites calottes nervées de l'Espagne musulmane, étudiées par M. Elie Lambert¹.

D'autres perfectionnements apparaissent à Saint-Barnabé. Les grandes arches et les berceaux sont de tracé brisé, comme dans les églises à coupoles de France. Les pendentifs, qui semblent appareillés en tas de charge, se raccordent comme à Cahors, Souillac et Périgueux, à l'arc qui les porte par un gauchissement des faces latérales de ses claveaux. Comme à Angoulême, les arches ont deux rouleaux et le rouleau supérieur seul se relie au pendentif.

Dans les autres églises à coupoles de Chypre, le pendentif forme avec les arcs qui le supportent un angle obtus, disposition usitée également en France, à Solignac, par exemple.

Cette disposition est encore timide à Saint-Barnabé et dans toutes les églises de Chypre, on peut observer que les pendentifs maladroits n'arrivent pas à fournir à la coupole une assiette circulaire, mais un tracé formé de quatre segments de cercle raccordés par des lignes droites. C'est ce qui se remarque sous la coupole centrale de la cathédrale d'Angoulême.

Comme les précédentes, les églises à cinq coupoles de Chypre ont pu servir de modèles à la cathédrale de Cahors et à Saint-Front de Périgueux, qui semble avoir pris aux premières leurs piliers refendus et

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1924, 2^e partie et *Tolède, Villes d'Art*, 1925.

leurs pignons latéraux ; aux secondes, leurs coupoles disposées en croix.

La plus ancienne de ces églises semble être celle de Haia Paraskevi à Hiéroskypos près Paphos¹. Malheureusement, on ignore tout de son histoire. C'est un petit édifice aux formes massives, complet à l'exception de la face orientale. Elle comprend une abside, une nef et des bas-côtés de trois travées. La nef est couverte de trois coupoles sur tambours cylindriques tangents entre eux et percés latéralement de deux



Phot. Mavrocordato

HAIA PARASKEVI A HIEROSKYPOS

petites baies en plein-cintre. Les lanternes extrêmes ont une fenêtre de plus, dans l'axe de la nef. Les bas-côtés ont des voûtes en berceau, interrompues à leur centre par une lanterne semblable à celles de la nef. La travée occidentale de la nef et la travée centrale des bas-côtés ont des lanternes plus basses que les deux autres ; tous reposent sur pendentifs, sur des arcs en plein-cintre et sur de lourds piliers rectangulaires.

Une chapelle sépulcrale de saint ou de seigneur, accolée à l'angle Sud-Est de l'église, est couverte d'une autre coupole sur tambour. Au xix^e siècle, la nef

1. Jeffery, *Historic Monuments*, p. 398.

a été allongée et un clocher bâti au Sud. Les cinq coupoles dessinent une croix grecque, comme à Saint-Front de Périgueux.

L'église des saints Barnabé et Hilarion, au bourg de Peristerona, reproduit en plus grand et dans une forme plus élégante celle de Hiéroskypos. On sait qu'elle appartient, au début du ^{xiii}^e siècle, à la famille d'Ibelin; plus tard, aux archevêques latins et finalement à la famille de Lusignan, mais son histoire avant la conquête latine semble ne pouvoir être restituée.

Cette belle église¹ a trois absides, une nef et des bas-côtés. La nef porte



Phot. Enlart

ÉGLISE DE PERISTERONA

trois coupoles couronnant des lanternes cylindriques de hauteur égale, sur pendentifs; les collatéraux, un peu plus bas, ont, comme à Hieroskypos, une voûte en berceau interrompue au centre par une lanterne semblable à celles de la nef, mais plus petite.

Comme à Cahors, les lanternes sont presque tangentes entre elles, couronnées de corniches et percées de petites baies répondant aux points cardinaux. La coupole du centre est revêtue de tuiles creuses. Les grandes arches, qui portent les lanternes, avaient une double voussure en plein-cintre et leurs piles n'ont pour ornement qu'une imposte en quart de rond. Les impostes des coupoles sont, comme partout ailleurs, de simples biseaux.

1. Voir Jeffery, *Historic Monuments*, p. 283. Hackett ne mentionne pas Peristerona.

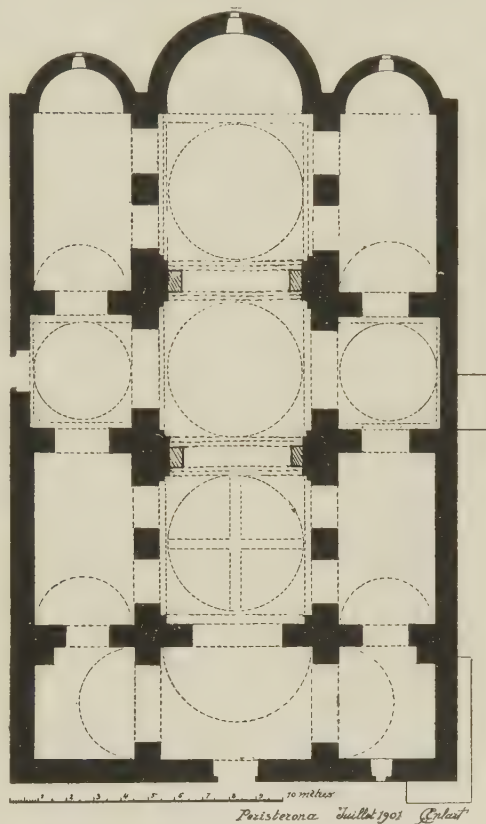
Les coupoles sont légèrement coniques et à demi engagées dans les tambours, les fenêtres sont percées en pénétration dans ces coupoles. Les pendentifs semblent appareillés en tas de charge. La travée centrale a de grandes arcades simples; les travées extrêmes sont refendues en deux arcades secondaires afin d'offrir plus de résistance; la travée centrale, épaulée entre les deux autres, n'avait pas besoin de ce renfort.

Cependant, le terrain sablonneux et infiltré par les eaux du torrent qui vient lécher les absides constitue un mauvais sol; des désordres se sont produits, qui ont obligé à combler la crypte et à relancer sous la coupole centrale quatre piles additionnelles, portant une troisième voûture, celle-là en tiers-point. Ces piles ont des impostes moulurées qui rappellent assez celles de l'architecture romane de la seconde moitié du ^{xii}^e siècle.

La coupole de l'Ouest, probablement plus récente que les deux autres, est chaînée par une croisée d'arcs très peu saillants et de profil rectangulaire, qui rappelle celles des petites calottes arabes du ^{ix}^e siècle étudiées en Espagne par M. Elie Lambert¹.

Aucune différence sensible de technique n'apparaît entre les églises à coupoles de Chypre et celles d'Aquitaine. L'ordonnance, d'une austère simplicité, le type des piliers rectangulaires à simples impostes biseautés: les passages qui refendent certaines de ces piles, le tracé et l'appareil des pendentifs, l'agencement des coupoles dans leurs tambours extérieurs; leurs quatre petites fenêtres constituent autant de ressemblances frappantes.

Pour établir le modèle de son église, le constructeur de la cathédrale



Relevé Enlart

ÉGLISE DE PERISTERONA

1. Mosquée de Bib-al-Mardom, *Tolède*, p. 20 (coll. des *Villes d'art célèbres*) et *l'Architecture Musulmane du X^e siècle à Cordoue et à Tolède*, art. de la *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1925.

de Cahors, de Saint-Étienne de Périgueux ou de Souillac pouvait se contenter d'une visite en Chypre. Le premier d'entre eux, probablement celui de Cahors, l'a réalisée ; les autres ont pu lui emprunter ce modèle sans faire le voyage.

Le constructeur de Saint-Front, au contraire, avait dû voir aussi, soit l'église des Saints-Apôtres à Constantinople, soit Saint-Jean d'Ephèse ; soit un de leurs succédanés, car les églises de Chypre ne fournissent pas le plan en croix grecque à transept saillant. Cependant, l'ordonnance de Saint-Front est toute chypriote et diffère essentiellement de Saint-Jean d'Ephèse, où des colonnades sont ménagées sous les grandes arches, où des bas-côté contournent le transept, où des marbres et des mosaïques enrichissent toute l'architecture. Saint-Jean d'Ephèse ressemblait bien plus à Saint-Marc de Venise.

Il faut, d'autre part, se rappeler que les maîtres d'Aquitaine durent trouver en Syrie, où tant de monuments ont été anéantis, des exemples analogues à ceux de Constantinople, d'Ephèse et de Chypre.

Ces dernières, bâties en un calcaire oolithique analogue à nos pierres de France, fournissaient à nos maîtres d'œuvres des types qu'ils n'avaient pas besoin de modifier ; ce furent leurs modèles immédiats.

L'appareil est le même de part et d'autre mais les tracés indiquent en Aquitaine l'œuvre d'architectes beaucoup plus sûrs d'eux-mêmes : dès le début, qu'il faille le placer à Cahors ou à Saint-Étienne de Périgueux, les arcs sont brisés, les pendentifs franchement raccordés à leurs faces latérales ; la coupole nettement circulaire. A Saint-Front, les piles reproduisent celles de Chypre, mais le refend est plus haut et recoupé par un second passage perpendiculaire ; les frontons latéraux peuvent être un autre souvenir de Chypre.

Les églises à coupoles de l'Aquitaine ont donc eu pour modèles directs celles de Chypre et Géraud III de Cardaillac, évêque de Cahors, pourrait avoir été, en 1112, le premier importateur de ce type d'églises.

Quant aux coupoles sur pendentifs construites par les Croisés elles ne procèdent qu'indirectement des modèles orientaux, par l'intermédiaire des imitations déjà réalisées en France¹.

C. ENLART

1. Voir Enlart, *Les Monuments des Croisés*, t. II, Paris, 1926, spécialement la monographie du Saint-Sépulcre, pp. 147, 148.

UN PORTRAIT DE TITIEN A BUDAPEST



la fin d'une journée très sombre du mois de novembre dernier, on me proposa de jeter un coup d'œil rapide sur les salles où étaient accrochés les tableaux de la collection Pálffy. Je ne les avais jamais vus, ni avant ni depuis leur entrée au Musée des Beaux-Arts de Budapest, et ne savais que vaguement ce qui m'attendait. Tandis que je parcourais les salles dans une demi-pénombre, une figure de femme à mi-corps placée à une grande hauteur arrêta mon regard, tant elle était d'une présentation distinguée et d'un dessin michelangelesque. La réunion de ces deux qualités évoquait si vivement des têtes que nous attribuons tous à Pontormo, que je partis convaincu que j'avais vu un chef-d'œuvre du plus doué des continuateurs de Michel-Ange. Heureusement, je retournai au musée le lendemain matin, et je revis le tableau. J'éprouvai une surprise analogue à celle du voyageur qui, après avoir aperçu un paysage pour la première fois dans l'obscurité, le revoit le lendemain en plein soleil. Le motif était plus ou moins le même, mais tout le reste était différent. Au lieu de la surface plate comme une chromo d'une peinture florentine du plein Cinquecento d'où l'œil rebondit pour rebondir encore, mon regard était reçu, caressé, absorbé d'une façon dont, à pareille époque, parmi les peintres du monde occidental, les Vénitiens seuls ont eu le secret. Les conservateurs du musée, avec une amabilité égale à la courtoisie de leurs collègues de Vienne, firent descendre immédiatement le tableau et m'autorisèrent à l'examiner tout à loisir et en bonne lumière.

Un instant suffit pour me convaincre que ce portrait était vénitien, et pour me persuader qu'il était titianesque; mais il me fallut plus longtemps pour m'assurer que c'était quelque chose de plus, à savoir un original

de Titien lui-même. Non que cette conclusion n'ait pas traversé mon esprit comme un éclair dès que je pus voir le tableau convenablement éclairé,



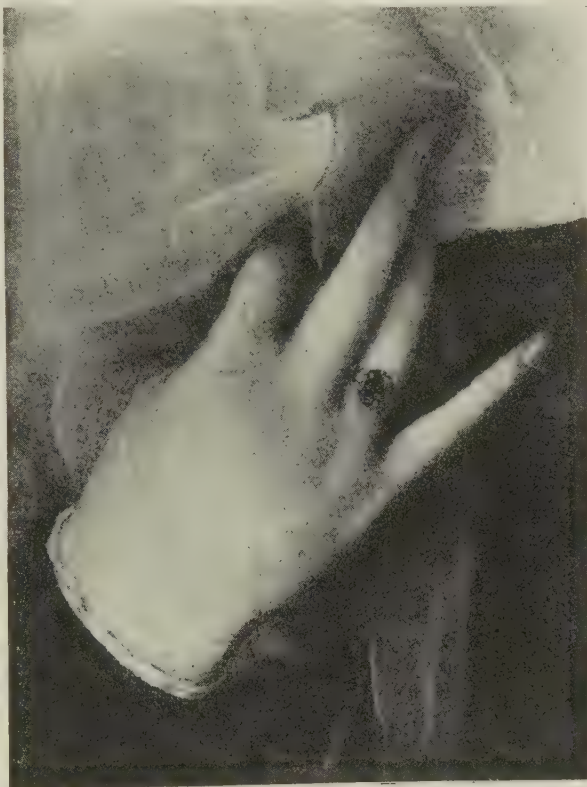
PORTRAIT DE FEMME, PAR TITIEN

(Musée de Budapest.)

mais parce que je voulais être sûr que l'éblouissement de cette idée ne m'aveuglait pas au point de me cacher la réalité des faits.

Les faits sont que la technique est entièrement celle de Titien, de même

que le coloris : le noir du vêtement, le voile dont la couleur rappelle des feuilles mortes de chêne éclairées de rose pourpré, la gaze crème sur l'épaule, le fond gris olivâtre. Pour ces détails, le lecteur doit me croire sur parole ; quant au reste, il peut s'en assurer de ses propres yeux sur les reproductions. La main droite est du Titien tout pur dans la manière si connue par la *Madeleine* du palais Pitti¹, ferme, mais charnue, avec de petites fossettes aux racines des doigts et les doigts eux-mêmes longs et fuselés. Les yeux en forme de prune avec leur sombre éclat et leur étincelle, le dessin des lèvres aussi rappellent la série complète des peintures que Titien fit pour Urbino entre 1530 et 1540, telles que *La Bella* et *Eléonore Gonzague*, aujourd'hui au palais Pitti, la *Vénus des Offices*, la *Fille à la fourrure*, du Musée de Vienne, et son pendant à l'Ermitage². Les plis de la draperie témoignent également en faveur d'une attribution à Titien.



PORTRAIT DE FEMME, PAR TITIEN. DÉTAIL

(Musée de Budapest.)

Il reste naturellement possible que cette œuvre soit simplement un travail d'atelier ou même la copie d'un original perdu. Mais c'est une hypothèse purement dialectique qui pourrait s'appliquer à n'importe quelle œuvre d'art ; rien ne peut empêcher, en effet, un illuminé, un maniaque ou pis encore de prétendre que c'est lui et non le Louvre qui possède l'original de la *Joconde* ou qu'il détient l'original de la *Madone Sixtine*, de tel ou tel Botticelli, de tel ou tel Titien, etc... Pour moi, le tableau

1. Repr. dans *Klassiker der Kunst : Tizian*, p. 66.

2. Repr. dans *Klassiker der Kunst : Tizian*, pp. 76, 77, 79.

de Budapest est une œuvre de la main du maître et peinte, comme les toiles auxquelles elle s'apparente de si près, environ entre 1534 et 1544. Et je suis confirmé dans cette opinion en découvrant ce qui était complètement sorti de ma mémoire, à savoir qu'il y a quelque vingt ans j'avais par hasard jeté un coup d'œil sur ce tableau et que je l'avais noté sans hésitation comme un Titien appartenant exactement à cette décade. En matière d'attributions la preuve documentaire est rare et la démonstration mathématique impossible. Nous devons nous rabattre sur des impressions (à condition qu'elles ne soient pas en contradiction avec les faits, cela va sans dire) et j'ai appris qu'on peut avoir confiance dans des résultats auxquels on revient spontanément après un long intervalle¹.

Et maintenant nous pouvons nous demander comment il se fait qu'un portrait de Titien soit tellement Michelangelesque ou du moins tellement romano-florentin qu'il ait suggéré à des générations de critiques une attribution à Allori et à un œil exercé comme le mien, à la vérité dans l'obscurité, le nom de Pontormo.

L'ovale de la face, les traits délicats, le front uni, les joues pleines sont associés dans nos esprits avec le type de la femme romaine. Le voile contribue à l'illusion, peut-être parce que nous nous rappelons la *Donna Velata* de Raphaël et d'autres portraits de l'« Ecole romaine », par quoi nous entendons les continuateurs de Michel-Ange. Deux portraits du meilleur de ces disciples, Pontormo, feront bien comprendre ma pensée : l'un est une tête du Musée de Vienne, presque dans le style de Scorel et l'autre le portrait d'une dame de qualité au Musée Jacquemart-André à Paris. Il y a en plus dans la figure du Musée de Budapest la tranquille assurance de la supériorité de sa naissance et de son rang, s'exprimant par un air de courtoisie hautaine ou d'élégance distante qui réapparaissait dans cette Ecole peut-être pour la première fois depuis les Douze Césars et par suite d'une manière encore timide, presque contractée, bien loin encore de l'aisance aristocratique d'un van Dyck, d'un Reynolds, d'un Gainsborough.

Le mouvement de retraite délicate comme en présence d'une avance inattendue ou indésirée n'est pas un mouvement ordinaire de recul en diagonale, comme nous en trouvons déjà dans les Annonciations byzantines

1. Les diverses attributions suggérées dans le Catalogue de la collection Pálffy du Dr de Térey sont intéressantes. C'est à Giorgione et à Allori qu'on semble avoir songé en premier lieu. M. de Térey dit lui-même : « Le portrait est l'œuvre d'un artiste sous l'influence de Titien. La main droite est empruntée directement à la *Madeleine* de ce maître au Palais Pitti de Florence. » Herbert Cook et le Dr Borenius l'attribuent à l'*Ecole de Titien*. Je dois au Dr de Térey des remerciements publics pour m'avoir donné son propre exemplaire du Catalogue Pálffy qui est malheureusement épuisé, ainsi que des photographies du tableau en discussion.

primitives. Dans notre portrait c'est une torsion du corps sur son axe, et ce motif, si légèrement indiqué qu'il soit, peut toujours être ramené à l'influence de Michel-Ange qui fut le premier, depuis l'époque hellénistique, à



Phot. Bruckmann

PORTRAIT DE FEMME, PAR JACOPO DA PONTORMO

(Musée de Vienne.)

l'exploiter sous le nom de *contrapposto*. Pour ma part, je ne peux faire sortir de ma tête cette idée que l'attitude de notre figure, si complètement étrangère aux œuvres antérieures de Titien, si peu vénitienne dans le dessin, ne pourrait être venue à l'esprit d'un artiste qui n'aurait pas été familiarisé avec Michel-Ange ou, plus précisément, de quelqu'un qui n'aurait pas vu une création du genre de sa *Rachel*.

Mais le *contrapposto* ne pénètre à Venise que postérieurement à la décade de 1534-1544, dans laquelle, pour d'autres raisons, nous voudrions situer le portrait de Budapest. Nous serions embarrassés pour en trouver un exemple caractéristique dans l'œuvre de Titien lui-même, antérieurement à la *Vénus au miroir* de l'Ermitage¹, laquelle assurément ne fut pas peinte avant 1555. La torsion du corps est plus apparente dans la *Vénus nue*,



PORTRAIT DE FEMME
PAR JACOPO DA PONTORMO
(Musée Jacquemart-André, Paris.)

mais si nous déshabillons notre figure et si nous la retournions, son *contrapposto* ne serait guère moins frappant. La question qui se pose est de savoir comment on peut rendre compte de l'apparition isolée de ce motif à une date si ancienne, dans la carrière de Titien.

Plus d'une réponse vient à l'esprit. La plus facile consisterait à dérober le terrain au questionneur en niant que le portrait ait été exécuté à cette époque et en le reportant dix ou quinze ans plus tard. Et je ne repousse pas la légitimité d'une pareille réponse. Une autre solution serait que Titien ait peint ce portrait non d'après nature, mais

d'après le dessin ou la peinture d'un autre artiste, comme nous savons qu'il le fit pour son *François I^{er}*. Quelque continuateur de Michel-Ange comme Pontormo ou l'un quelconque des peintres de la *Scuola di S. Giovanni Decollato* pourrait avoir fourni le prototype.

Dans cette hypothèse, le modèle doit avoir été non seulement une dame de haut rang, mais d'une culture et d'un goût exceptionnels pour que,

1. Repr. dans *Klassiker der Kunst, Tizian*, p. 178.

vivant à Rome ou près de Rome, elle ait voulu être portraiturée par Titien. L'idée me vint qu'il pouvait s'agir en effet de Victoria Colonna, grande dame qui était en rapport avec les plus grands et les meilleurs des Italiens de son temps. On sait, en outre, qu'elle possédait une *Madeleine* du Titien, et on a répété pendant des générations, sinon pendant des siècles, qu'il avait peint son portrait.

Malheureusement aucun moyen ne s'offre à moi pour discuter ce problème. Les seules effigies certaines que nous ayons de la poétesse romaine sont des médailles d'un type conventionnel dans lesquelles on ne discerne pas des traits individuels, et une grossière gravure sur bois dans l'édition de ses vers parue en 1549¹. Il serait aventureux d'y trouver la confirmation de l'hypothèse qui verrait dans notre peinture la plus grande gloire de la famille Colonna.

Il y a une autre possibilité que j'avais déjà envisagée, il y a une vingtaine d'années, comme je m'en aperçois en feuilletant d'anciennes notes, à savoir que nous nous trouvions ici en présence d'un portrait d'Eléonore de Gonzague, femme de Francesco della Rovere, qui la laissa veuve en 1538.



Phot. Alinari

PORTRAIT DE VICTORIA COLONNA

(Musée des Offices, Florence.)

1. Reproduite par d'Achiardi dans son *Sebastiano del Piombo* p. 203. Il reproduit *ibid.* p. 201 le portrait des Offices. L'original de cette gravure peut avoir été une peinture de Raphaël exécutée pas plus tard que 1509, alors que Victoria Colonna avait dix-huit ou dix-neuf ans. Que trente ans plus tard, le modèle de ce portrait de jeunesse puisse avoir pris la ressemblance du nôtre, ce n'est pas impossible, mais ce n'est guère probable.

Titien aurait pu la peindre quelques années plus tard, portant un vêtement demi-deuil, si pour une veuve un pareil adoucissement était toléré à cette époque.

Je dois avouer qu'il y a vingt ans je m'imaginais encore qu'un certain nombre de chefs-d'œuvre peints par Titien dans les décades auxquelles appartient notre portrait étaient des portraits plus ou moins transparents d'Eléonore Gonzague. Naturellement cela ne voulait pas dire que la *Vénus* nue des Offices, la *Fille à la fourrure* de Vienne et la jeune femme « décolletée » de l'Ermitage ainsi que la *Bella* du Palais Pitti étaient destinées à être présentées publiquement comme des œuvres pour lesquelles la Duchesse d'Urbino avait posé. Cependant il n'était pas impossible qu'une souveraine et sa Cour, à l'apogée de la Renaissance aient pu prendre ces créations comme des compliments, des hommages aux charmes *ex officio* d'une princesse régnante. Il ne serait certainement pas si difficile de trouver chez les poètes de cette époque des panégyriques où ils attribuaient tous les charmes de Vénus à la femme de leur redoutable patron qui, à son tour, recevait tous les attributs de Mars.

A présent je suis moins enclin à ces jeux d'imagination. On devient timide avec l'âge, non seulement parce qu'on a beaucoup appris, mais aussi parce qu'on a beaucoup oublié. C'est ainsi que j'ai pu entendre parler de grands seigneurs à ce point hypnotisés par les incantations de l'antiquité grecque et latine, qu'ils rêvaient de statues où ils apparaissaient nus comme les rois hellénistiques et leurs imitateurs, les empereurs romains et même de tableaux où leurs femmes, sans parler de leurs maîtresses, seraient peintes en Aphrodites ou — mais est-ce réellement croyable ? — en Phrynés.

Même si j'admettais aujourd'hui ces fantaisies, j'hésiterais néanmoins à rattacher ce groupe de chefs-d'œuvre à la seule effigie certaine que nous ayons d'Eléonore Gonzague, la toile du Palais Pitti. Ce visage dur et morne n'aurait pu être métamorphosé, même par le génie de Titien, en *Bella* et encore moins en *Vénus*. D'autre part, je ne voudrais pas exclure toute possibilité que le portrait de Budapest évoque une phase ultérieure de la femme qui a posé pour la *Bella* et dont le fantôme hantait Titien lorsqu'il peignit le reste du groupe. Si seulement on savait qui c'était !

L'identification du modèle d'un portrait est une besogne encore plus délicate que l'identification de l'artiste. Elle se complique du fait que l'artiste tend à voir un nouveau sujet sous le même aspect que le précédent et que sa main et son poignet tendent à dessiner et à peindre aujourd'hui, exactement comme ils dessinaient et peignaient hier, sans égard à son intention.

Comme ailleurs et toujours, le passé s'insère dans le présent, pour reprendre l'expression de M. Bergson, altérant, décolorant, déformant plus ou moins brutalement les objets tels qu'ils devaient apparaître dans leur intégrité sans tache à Adam le sixième jour de la Création, si toutefois Dieu en le faisant à



Phot. Alinari

PORTRAIT D'ELEANORE DE GONZAGUE, DUCHESSE D'URBIN

PAR TITIEN

(Musée des Offices, Florence.)

sa propre image, ne lui donna pas aussi ses propres préjugés et ses propres habitudes.

Pour en revenir à Titien et au portrait de Budapest que nous trouvons si Michelangelesque, il reste une troisième hypothèse : c'est que Titien ait peint cette dame d'après nature, à Rome, sous l'impression du premier contact avec Michel-Ange. Cela placerait le tableau un peu plus tard que je ne serais tenté de le dater ; mais je ne voudrais pas exagérer l'importance de ce léger écart, n'ayant aucune donnée qui me permette d'établir avec

une logique absolue que Titien peignit tel ou tel ouvrage, douze mois ou deux ans, ou même trois ans plus tôt ou plus tard. Si le portrait représente une dame que Titien peignit à Rome, il est vraisemblable que le modèle était une dame du cercle des Farnèse.

Que des chercheurs disposant de plus de loisirs que moi, poursuivent ces trois hypothèses et puissent la chance ou le savoir couronner de succès leurs efforts.

B. BERENSON





UNE SALLE DE L'EXPOSITION DAVID AU MUSÉE ROYAL DE BRUXELLES

L'EXPOSITION « DAVID ET SON TEMPS » A BRUXELLES

DEPUIS l'armistice, le Musée royal des Beaux-Arts de Belgique a convié le public à une dizaine d'expositions. Nous en voudra-t-on de les rappeler ? *Van Eyck-Bouts* (à l'occasion de la reconstitution du polyptyque de l'Agneau et du Retable du Saint-Sacrement); *Roger van der Weyden et son temps* (inauguration du portrait de Laurent Froimont); les *Collections des Hospices de Bruxelles*; les *Primitifs italiens et objets de la première renaissance*; les *Primitifs septentrionaux*; *l'Espagne en Belgique* (règne d'Albert et d'Isabelle); le *Dix-huitième siècle français*; les *Impressionnistes français*; le *peintre Hodler*; *Commémoration du tri-centenaire de la Galerie Médicis*. Nous n'avons pas fini de renvoyer aux propriétaires l'ensemble documentaire relatif à l'histoire de Marie de Médicis, qu'on venait nous demander quelques semaines avant la fin de l'année 1925, de collaborer à la célébration du centenaire de la mort de David par l'organisation d'une nouvelle exposition. Nous faillîmes répondre par un refus formel

en invoquant le manque de temps, de ressources et surtout d'éléments inédits.

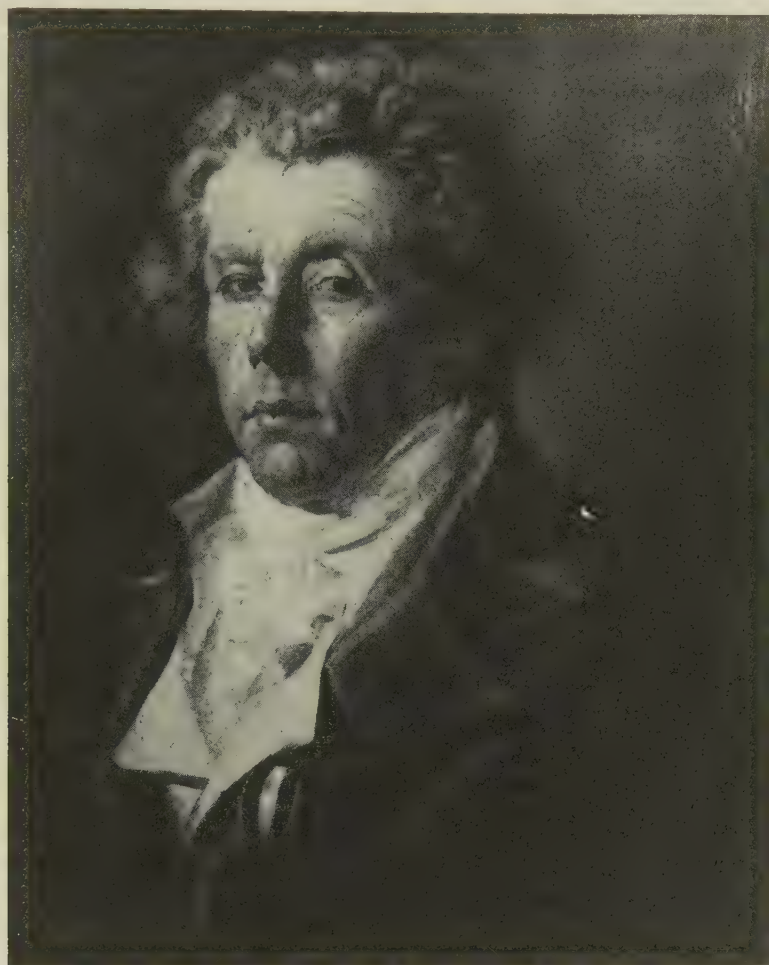
Pour des raisons financières, nous devons borner nos emprunts aux collections bruxelloises (publiques et privées), à quelques galeries provinciales et c'est très exceptionnellement que nous avons recours aux musées étrangers. Nos ambitions sont modestes et nous tenons surtout à populariser les belles œuvres cachées dans les collections peu accessibles de la capitale. Nous entourons les tableaux et sculptures de meubles, tapisseries, céramiques, reliures, médailles, gravures, études, curiosités contemporaines. Il nous est permis de la sorte, malgré la limitation à laquelle nous nous condamnons, d'évoquer la physionomie suffisamment complète d'une époque et de faire sentir par l'arrangement de nos richesses éphémères, ce que doit être une salle de musée. — Comment réaliser ce programme, en quelques semaines, à Bruxelles, avec un fantôme de budget et sur le thème *David et son temps*? Beaucoup d'amateurs bruxellois partageaient nos craintes. La réflexion, le désir d'associer notre Musée aux fêtes davidiennes par une manifestation qui ne serait pas un hommage platonique, changèrent nos dispositions d'esprit. Nous avons tenté l'aventure.

Une dizaine de musées belges sont intervenus; le Louvre a bien voulu nous envoyer deux œuvres capitales de la période bruxelloise du « restaurateur de la peinture française »; une soixantaine de collectionneurs belges sont au catalogue et à leur tête S. M. le roi Albert I^{er}. Après maints critiques, il nous est sans doute permis d'écrire que l'agrément des salles a fait souhaiter des ensembles semblables pour les musées futurs et qu'une vivante évocation du décor Empire était réalisée par des « accessoires » caractéristiques : un immense tapis du Garde-meuble royal; des candélabres aux imposantes vestales de bronze, des Musées du Cinquantenaire; des harpes, lyres, un piano-table du Musée du Conservatoire; des guéridons, fauteuils, paravents, psychés, dressoirs, canapés, cassolettes, jardinières, chaises-longues, pendules etc. de diverses collections, — celle surtout de M^{me} le Hardy de Beaulieu qui exposait entre autres une vitrine-sarcophage faite pour l'épée de l'Empereur et dans laquelle nous avons disposé, comme dans un écrin, des miniatures d'Isabey, Autissier, de Latour. Enfin, résultat essentiel : les tableaux réunis pour quelques semaines ajoutaient des notions nouvelles aux traits connus des maîtres.

. .

Il semblait bien qu'une telle exposition ne pouvait en rien préciser notre conception de l'art et de l'activité du peintre de *Marat*. Pourtant quelques pages peu ou point connues du « restaurateur » ont été révélées. De la

tétralogie qu'est sa carrière, la quatrième partie, (l'exil, c'est-à-dire l'époque bruxelloise), nous apparaît maintenant dans une clarté plus nette, avec des sursauts de vigueur, une recherche infatigable de vérité quand il s'agit de



PORTRAIT D'UN CONVENTIONNEL, PAR DAVID

(Collection du Chevalier Camberlyn d'Amougies, Bruxelles.)

portraits, une diversité presque juvénile de « manières » capable souvent de dissimuler les défaillances de l'exécution, (David exilé vint à Bruxelles à soixante-huit ans et y mourut à soixante-dix-sept ans), avec l'abondance d'une école davidienne de Belgique qui perpétue à Bruxelles les fastes de cet atelier des *Horaces* dont Etienne Delécluze fut l'attentif chroniqueur.

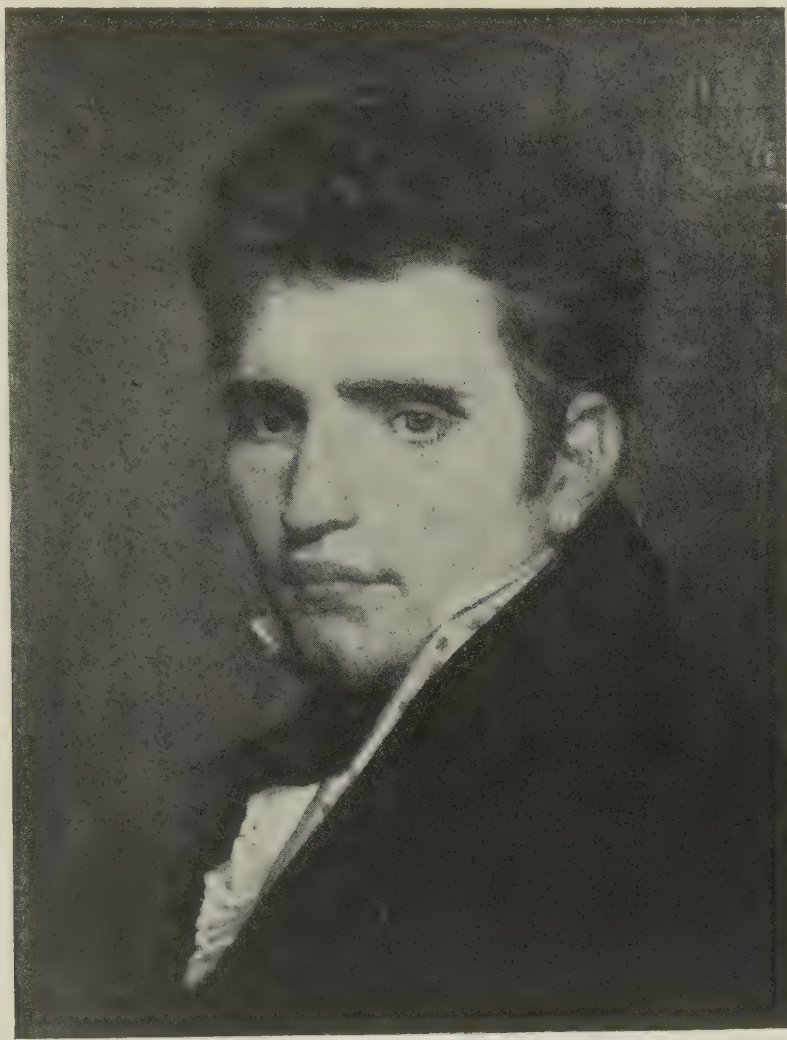
A quoi bon décrire des pages célèbres comme le *Marat assassiné* et le *Flûtiste de Vienne* du Musée de Bruxelles ? Passons tout de suite à deux œuvres qui

avec le *Marat*, illustraient la période révolutionnaire : le *Portrait d'un conventionnel*, de la collection du chevalier Camberlyn d'Amougies et le *Barère de Vieuzac* de la collection du baron Lambert. Le *Conventionnel* (signé L. David. P) est un morceau magnifique. Front ridé, cheveux gris en tumulte, yeux soulignés de dépressions bleuâtres, bouche énergique, narines vivantes, jabot blanc et gilet crème, — le personnage est très étudié et très enlevé à la fois et les visiteurs lui ont fait le plus légitime succès. — Quelle mouche a donc piqué les critiques qui contestent l'attribution du *Barère* à David ? Sans doute la technique n'a pas ici les vertus d'analyse et la fougue lyrique du *Conventionnel*. Mais David est changeant — nous allons en fournir les preuves topiques, — et à quel maître, sinon au « restaurateur », faire honneur de cette page historique ? L'attitude désinvolte de l'Anacréon de la guillotine, son laisser-aller déguisant mal un fond d'aristocrate sensuel, la netteté d'une silhouette souple de Scapin tragique, la beauté des tons, la justesse des modelés et des formes, la stupéfiante plasticité des mains, tout est digne de celui à qui Gros écrivait plus tard : « Vous êtes le premier peintre de l'époque. » L'œuvre est accompagnée d'un document précieux : le baron Lambert possède une lettre où Barère offre à son défenseur, M^e Lebrun, ce portrait de « l'immortel David. » Cette lettre, pour les sceptiques, mentionne-t-elle un autre portrait ? Méfions-nous de ce genre d'insinuation et croyons-en surtout le témoignage des chefs-d'œuvre.

Le *Vieillard* du Musée d'Anvers remonte sans doute à la période Empire. C'est un chef-d'œuvre trop peu connu. On peut se demander si David a jamais rien peint de plus vrai, de plus simple, de plus sincère que ce bon vieux en redingote grise, aux yeux éteints et souriants, au menton fraîchement rasé, aux lèvres fleuries de bonnes histoires de jadis, et coiffé d'un couvre-chef tronconique qui forme avec son propriétaire un tout indivisible. Les couleurs, comme estompées, ont des matités et des délicatesses de pastels. Je ne vois pas quel maître du XVIII^e siècle usa de tons plus immatériels, et quel réaliste du XIX^e siècle laissa document plus vrai. David a travaillé dans la fièvre de la Révolution et la pompe de l'Empire. Mais comme il est touchant dans ce *Vieillard* et aussi dans sa *Tête de jeune garçon* du Musée de Bruxelles, si simple, si modeste, si juste, — comme il est près de nous dans ses deux œuvres, près de nos cœurs, comme il y est actuel par son humanité sans phrase et comme il est de toujours !

Le *Portrait de François Rasse, prince de Gavre* (signé et daté : L. David, 1816, Brux.) de la collection Ed. Houtart à Monceau-sur-Sambre, a figuré à l'exposition *David et ses élèves*, organisée par H. Lapauze en 1913. Nous n'avons plus à découvrir cette page solide du début des années d'exil, où se retrouvent les meilleures qualités des portraits les plus célèbres du ma-

tre avec l'annonce de cette facture lisse qui, poussée à l'excès, sera l'écueil des années bruxelloises. — Le *Portrait présumé d'un membre de la famille*



PORTRAIT PRÉSUMÉ D'UN MEMBRE DE LA FAMILLE GREINDL

PAR DAVID

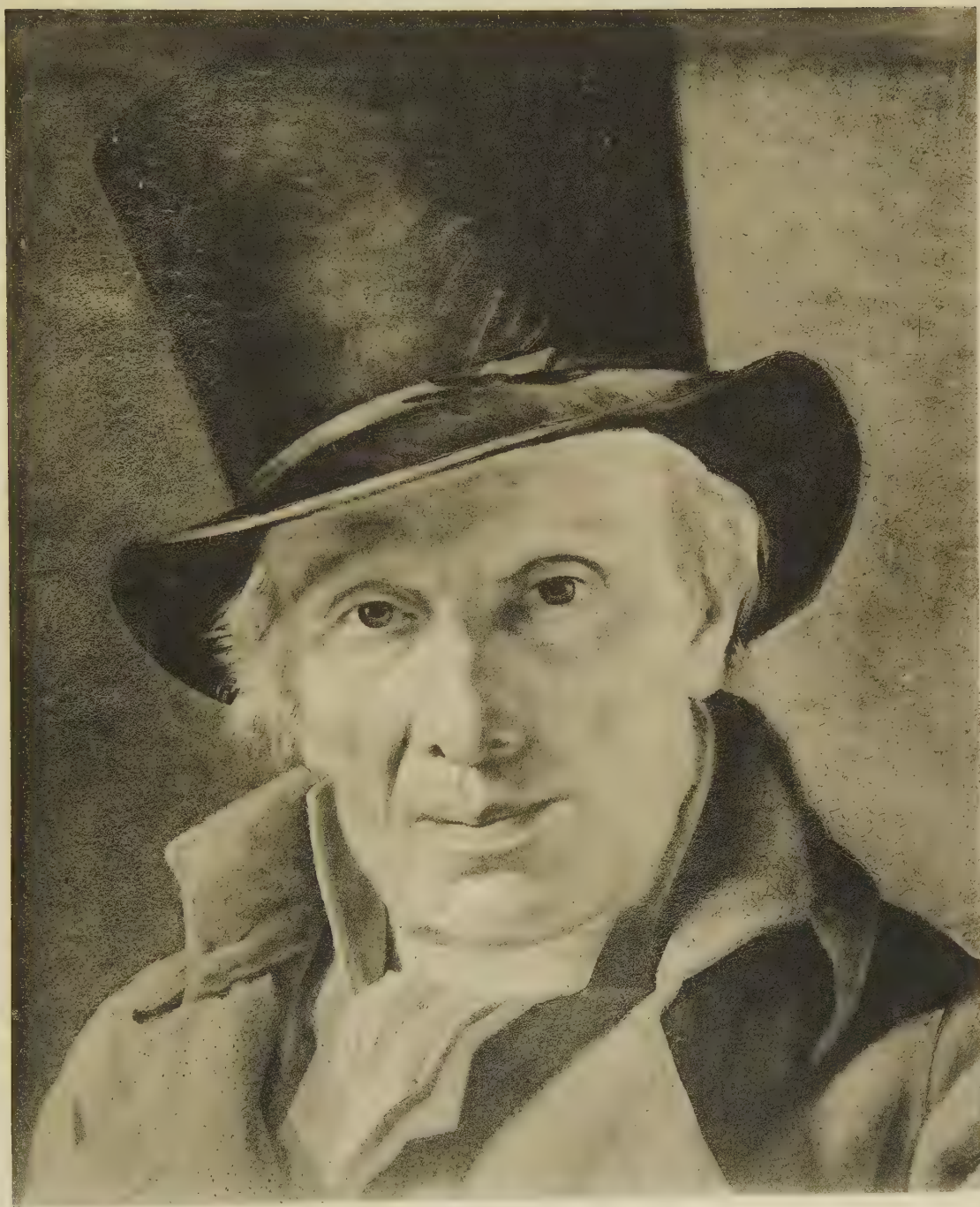
(Collection de M^{me} Leurs de Rongé, Bruxelles.)

Greindl (collection de M^{me} Leurs de Rongé) est également, suivant nous, une œuvre magistrale des mêmes années (début de l'exil). C'est un de ces morceaux devant lesquels ne s'arrête point la foule distraite, mais qui passionnent les connaisseurs. Il n'est pas signé et ce n'est qu'une tête. Les

yeux s'animent d'une flamme en accord avec l'énergie des lèvres et l'espèce d'éloquence concentrée que respire tout le visage. Des rehauts vigoureux sillonnent les joues; les cheveux s'attachent au front avec cette sûreté qui est si caractéristique dans les meilleures effigies de David. Ce noble portrait a souffert; — près de l'œil droit —; il n'en reste pas moins persuasif et attachant au possible avec son indéfinissable expression « prud'honniennne ».

David s'est exprimé avec quelque dédain sur Prud'hon. Il a dû s'en repentir. Le portrait de la collection Leurs nous le laisse soupçonner; deux autres œuvres de l'exposition sont à cet égard un vrai *mea culpa*, le *Jeune homme* (signé) en cape romantique, aux yeux rêveurs (rare est l'expression de mélancolie dans les effigies masculines de David), prêté par M. Goudstikker d'Amsterdam, et le *Chevalier Camberlyn d'Amougies* (collection du Ch. Camberlyn d'Amougies) aux mêmes ombres brunes, aux mêmes effets de *sfumato*. Et à qui douterait de l'attribution à David, il n'y a qu'à faire remarquer certains détails de maîtrise technique (l'habile liaison des cheveux au front et le traitement si personnel des mèches) qu'on retrouve, identiques, dans le *Jeune garçon* du Musée de Bruxelles.

Les *Trois dames de Gand*, envoyées par le Louvre (M^{me} Morel de Tangry, née Isabelle-Rose van Tieghem, et ses deux filles) sont un document bien belge; ce trio célèbre représente, en effet, la trisaïeule, la bisaïeule et la grand'tante du bourgmestre Adolphe Max, lequel de son côté avait bien voulu nous prêter une miniature montrant la cadette des M^{les} van Tieghem avec des airs presque séduisants, tandis que David dénonce sans réticence son type de dégénérée dans le tableau du Louvre. Ce dernier aurait été, dit-on, exécuté avec l'aide d'un collaborateur et l'on a même cité Navez. Sans doute des rapprochements s'imposent entre les *Trois Dames* et la *Famille de Hemptinne*, le chef-d'œuvre du grand disciple belge. Les techniques pourtant sont différentes; l'admirable réalité des accessoires dans les *Trois Dames* n'est pas dépourvue de sécheresse; pour son groupe, Navez, au contraire peint un châle à fleurs, un tapis d'Orient, d'une pâte onctueuse et « flamande » (nous mécontenterions nos amis de Wallonie en omettant de rappeler que Navez est né à Charleroi). — Le *Portrait de M^{me} D. Sauveur* (née Justine Walter), prêté par M. Sauveur, est à rapprocher des *Trois Dames*, non que nous y retrouvions le même accent de réalisme supérieur, mais à cause d'un très beau châle où se reconnaît l'exécution des vêtements du trio gantois. Ce *Portrait de M^{me} Sauveur* signé L. David, est une œuvre indiscutable et l'on en peut conclure que le tableau du Louvre ne l'est pas moins, en tout cas, que l'essentiel du mérite des *Trois Dames* appartient sans conteste à David: l'espèce d'humour inconscient qui anime ces créatures ridicules, et la netteté vivante des gants, manchettes de dentelle, châle brodé,

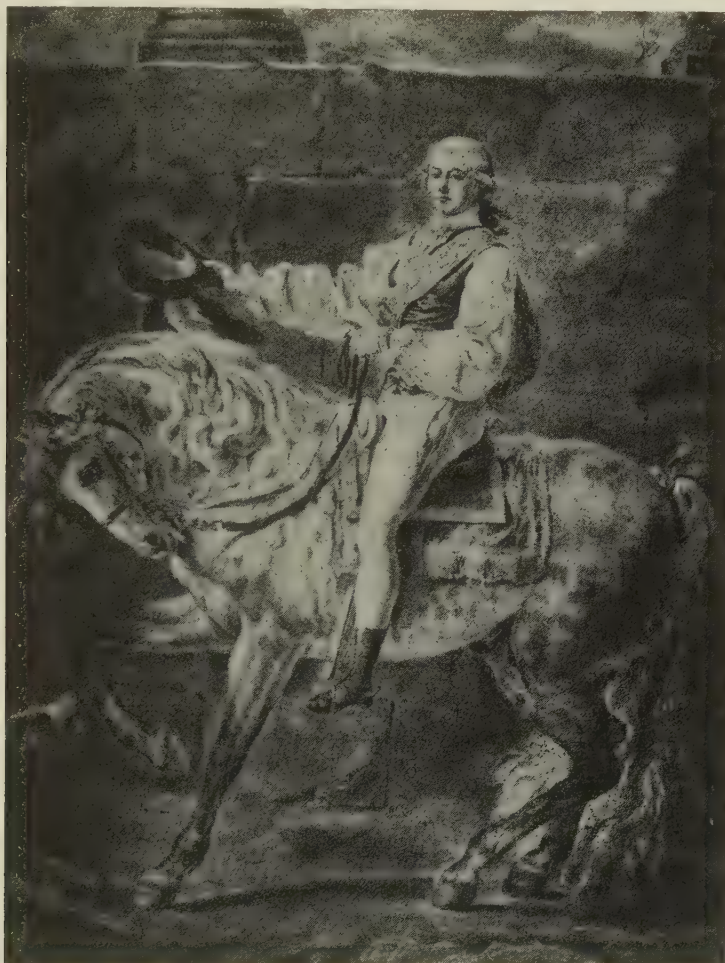


TÊTE DE VIEILLARD

PAR LOUIS DAVID

(Musée Royal d'Anvers.)

collet saumon et autres accessoires devant lesquels les pédants seraient tentés de répéter les reproches que l'on faisait à David jeune, plus soucieux, disait-on, des détails que du principal. Si un élève est intervenu, c'est



PORTRAIT DU COMTE POTOCKI, DESSIN, PAR DAVID

(Collection de M. Maurice Delacre, Gand.)

sans doute pour préparer la toile. Les *Trois Dames* portent le sceau irrécusable de celui que Delacroix tenait à juste titre pour le père de la peinture moderne.

En plus des *Trois Dames*, le Louvre était représenté par le *Portrait de Wolf dit Bernard*. Les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* sont renseignés sur ce Bernard acteur, chanteur, auteur dramatique et impresario qui fut mêlé à

la vie bruxelloise comme directeur du Théâtre de la Monnaie. Ce curieux personnage, bonne réplique de Figaro, leur a été présenté par M. Guiffrey dans son article *David et le Théâtre*¹. Le portrait de Bernard peint par David entre 1819 et 1823, avait sa place indiquée à notre exposition. Gilet rayé et gilet rouge superposés, redingote et col évasé sont de la plus remarquable fermeté de matière; la tête de l'acteur, en revanche, est molle, lisse à l'excès, avec, dans les ombres, des tons bleuâtres qui révèlent cette hantise de Rubens que David nous confie dans ses lettres bruxelloises. Ce masque gras, efféminé et avantageux ne correspondait point d'ailleurs à l'idéal de David. La même ténuité transparente des chairs, la même solidité matérielle des vêtements sont dans le portrait de *Lorenzo Carlo Cantoni*, signé L. David, et prêté par M. le notaire Maurice Cantoni. Ces minceurs de céramique réservées aux visages sont un indice de la décadence du peintre. Du moins David a-t-il conservé à la tête de Lorenzo Cantoni, son beau caractère rustique et si la main est inconsistante, quelle vérité dans cette bouche, dans ce gilet jaune à rayures noires, quel sens du volume dans ce crâne lourd de vieil homme sympathique!

Les effets de porcelaine envahissent la grande toile *Mars désarmé par Vénus* (Musée de Bruxelles), peinte par David à 76 ans. On sait depuis la publication du gros ouvrage consacré par Jules David à son grand-père, qu'une ballerine très aimée du public bruxellois et amenée au Théâtre de la Monnaie par Bernard, M^{lle} Lesieur dite Lesueur, posa la Vénus vue de dos, mais que le maître, pour les pieds de la déesse, eut recours à une petite ouvrière qui n'avait jamais porté que des sabots. Or, le pied qui étale sa plante sous la jambe de Vénus est un morceau de la plus grande séduction et M^{lle} Lesueur était en droit d'envier de tels petons à la midinette bruxelloise. Il y a tout lieu de croire que David peignit le portrait de cette jeune ouvrière. Un collectionneur liégeois avait bien voulu nous envoyer une piquante composition (signée), de facture lisse et mince, peinte par le maître à la fin de sa carrière, et montrant, dans une pose de Vénus accroupie, une jeune fille dévêtue, coiffée d'un bonnet de linon et se protégeant des ardeurs de l'âtre en déployant sa chemise enlevée. L'œuvre est pleine d'agrément; la nature du sujet ne nous a pas permis de lui assurer une place à l'exposition. Nous sommes convaincu qu'il s'agit là d'un David authentique, contemporain de notre *Mars désarmé*; les pieds de la petite dame à la *Chemise enlevée* sont si spécialement gracieux et menus qu'il nous a paru que cette jolie personne nue était peut-être la propriétaire

1. *David et le Théâtre pendant le séjour à Bruxelles*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, 1^{er} septembre, p. 201.

des pieds de Vénus. Quant à Vénus elle-même, M^{lle} Lesueur, elle épousa dans la suite un diplomate, M. Van Gobbelschroy, ministre de l'Intérieur sous le règne de Guillaume I^{er}, roi des Pays-Bas. Cet important personnage,



MARINECCIA PAR F. J. NAVEZ

(Collection de M^{me} Norga, Bruxelles.)

ou plutôt son portrait, se morfondait depuis de nombreuses années dans les réserves de notre Musée, le visage déchiré d'une énorme balafre. Une délicate opération lui a rendu son aspect primitif. Et ce portrait peint par un davidien hollandais, Willem-Bartel van der Kooi, en 1818, a pu être placé non loin de Vénus, son épouse, laquelle mourut très âgée après avoir étonné le monde officiel par sa dignité et son esprit.

Il nous est bien difficile d'admettre l'attribution à David du portrait (inachevé) du *Comte d'Hane de Steenhuyse* (de la collection Donaux), du *Portrait de dame* (de la collection Guinotte), pourvu cependant d'une signature et d'une date, du charmant *Portrait de M^{me} Hennessy* (de la collection Stinghlamber), du *Portrait d'un médecin du roi Charles X* (du Musée de Liège), devant lequel on pense à Heinsius ou à Danloux, de la remarquable étude *l'Homme à la Corde* (du Musée d'Ixelles), d'exécution si davidienne pourtant. Excusons-nous de ne point partager la foi des aimables propriétaires. Ces documents rassemblés dans nos salles ajoutaient cependant à l'intelligence du maître commémoré, en élargissant les notions sur son influence, en suggérant des échenillages, dans le catalogue sans limites que l'enthousiasme des amateurs concède au peintre du *Sacre*.

Le nom de David figurait également sous quelques dessins et croquis. Un crayon savant et nerveux de la collection Maurice Delacre, de Gand, rappelait le *Portrait du comte Potocki*, que l'on vit à l'exposition de 1913 au Petit Palais. Trois croquis différents évoquaient le Pape *Pie VII* ; celui de la collection de Bardzki est monogrammé (L. D. entrelacés) et porte l'inscription « Esquisse de Pie VII, par David, 1817, dessinée à Bruxelles et donnée par lui à M. Lycas, ancien évêque de Liège ». Le grand peintre, pendant les années d'exil, s'amusait, le soir au café, à crayonner, de mémoire, des têtes illustres. M. Maurice van der Linden nous avait prêté deux feuilles de croquis de ce genre exécutés au Café Suisse ; l'une, de 1817, rassemble Bailly et Danton (ce dernier particulièrement réussi) ; l'autre, le roi et la reine de Hollande, « dessinés d'idée », comme dit l'inscription, le 11 novembre 1816.

*
* *

Un cortège nombreux faisait escorte à David. Parmi les élèves français du « restaurateur », on rencontrait Ingres, Gérard, Gros, Hennequin, et l'on voyait même une toile de son maître Vien : le *Portrait de Benjamin Franklin* (collection de M. Pierre Nothomb). Le succès d'Ingres contrebalançait celui de David, car nous avions pu réunir le *Bonaparte* du Musée de Liège, le *Portrait d'Ingres par lui-même*, du Musée d'Anvers, *la Lecture de l'Enéide*, du Musée de Bruxelles, trois chefs-d'œuvre trop célèbres pour que nous insistions. Nous avons pu y ajouter *l'Homère aveugle conduit par un enfant* (collection de S. M. le roi Albert), beau tableau peu connu, daté de 1861¹, et deux petits chefs-d'œuvre que le public ignorait complètement : *l'Arétin et l'envoyé de Charles-Quint*, et *l'Arétin chez le Tintoret* (collection Nottebohm,

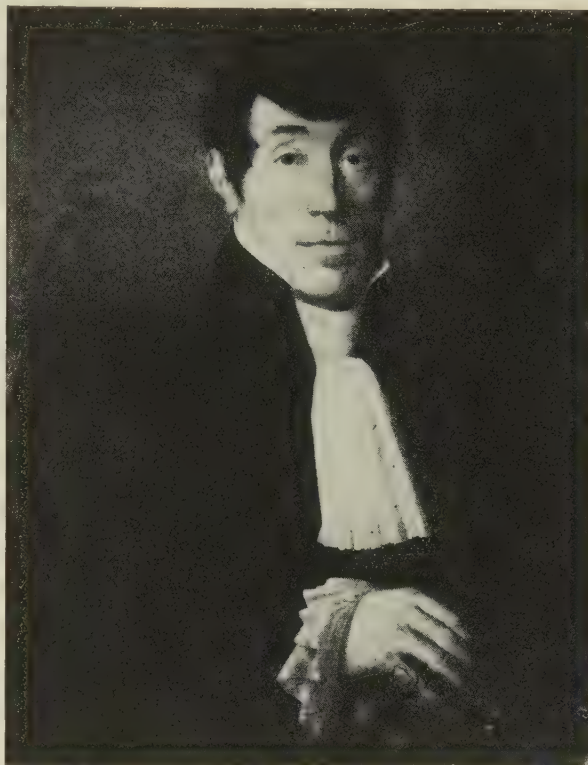
1. Nous l'avons signalé (pour la première fois, pensons-nous), dans notre *Catalogue de la Collection de S. M. Léopold II*. Bruxelles, 1909.

Anvers). Ces deux compositions sont signées et datées : *Ingres, 1815*. Le grand maître, si large dans son *Portrait* du Musée d'Anvers, est dans ces deux saynètes le miniaturiste stupéfiant qui faisait dire à ses détracteurs qu'il était « un disciple attardé » de Jean de Bruges. — Philippe-Auguste Hennequin, ce Lyonnais qui devint directeur de l'Académie de Tournai, et fut le maître de Louis Gallait, était représenté par trois portraits dont deux du Musée de Liège : *Le chancelier Henkart*, et *Le conseiller de Saint-Martin*, ce dernier d'une réalité physique et d'un éclat de coloris dignes des meilleurs portraitistes du dix-huitième siècle. Pour tous les amateurs belges, Hennequin, disciple de Prud'hon autant que de David, est soudainement sorti de l'ombre.

Du côté belge on rencontre à l'exposition le grand adversaire académique de David, le brugeois Suvée, « l'ignare Suvée » comme disait le « restaurateur » ; puis Navez, Odevaere, Paelinck, Senave, Stapleaux, van der Haert, van Hanselaere, tous élèves du peintre des *Horaces*.

Dire que la peinture « belge » ressuscita grâce à David est une erreur historique. Notre dix-huitième siècle ne manque pas d'artistes bien doués et depuis vingt-cinq ans je m'obstine à réclamer leur réhabilitation. Suvée ne fut-il pas le rival heureux de David au concours de Rome ? Mais chez nous, comme en France, une cure d'abstinence classique s'imposait sous peine de mort. David fut le bon médecin.

Le grand tableau de Suvée que nous a prêté le Musée de Bruges : *L'Invention du dessin* (1799) est une composition glacée qu'un jeu d'ombres caravagesques cherche en vain à dramatiser. On pourrait prouver



PORTRAIT DE SAINT-MARTIN
PAR PH.-A. HENNEQUIN

(Musée de Liège.)

avec ce tableau que les points de départ de Suvée sont les mêmes que ceux de David. Mais quel abîme sépare les rivaux à l'arrivée ! De Suvée nous avons aussi à l'exposition une impeccable miniature : le *Portrait du peintre par lui-même* de la collection Jef Dillen et un projet de tapisserie : *Offrande à Pomone* (coll. Ad. Crespin). — Nous aurions pu grouper un ensemble abondant du grand davidien belge Navez, mais une autre occasion se présentera de lui rendre un hommage spécial ; il nous a paru que cette fois une douzaine d'œuvres suffisaient. Outre les beaux Navez du Musée de Bruxelles, la *Famille de Hemptinne*, et notre admirable *Portrait du peintre par lui-même* (1826) nous avons encore trois portraits de son maître David (tous de 1817) et aussi un délicieux portrait de jeune romaine, spirituellement ingénue ou délicatement perverse : *Marineccia* (signé et daté Rome, 1820) de la collection Norga.

Des autres Davidiens belges retenons van Hanselaere, bon portraitiste conquis de bonne heure au romantisme ; Hallez, dit le Petit Borain, qui penche plutôt vers Suvée et garde l'élégance du XVIII^e siècle ; Kinson, de Bruges, bien représenté avec un *Portrait de dame* couronnée d'un turban multicolore ; le portraitiste Verhulst qui fut aussi bon peintre de genre.

Au département des dessins nous retrouvions Ingres (avec quatre numéros dont un inédit : le *Concierger de la Villa Médicis*, appartenant à la ville de Bruges) ; van der Haert à qui il est arrivé de dessiner des groupes de famille (collection J. Bosmans) avec une maîtrise qui rejoint presque Ingres ; et Odevaere de qui M. Bamps, de Louvain, a bien voulu nous prêter une feuille curieuse : *David dans son atelier*, avec l'inscription suivante : « Dans l'intention de faire le portrait de mon maître, M. David, j'ai fait d'après lui un premier croquis le 26 mars 1820, il est représenté dans son atelier. Sur un chevalet près de lui est le portrait de Pie VII ; plus loin celui de Napoléon. Le 26 mars à Bruxelles. M. David a 5 pieds, 4 p. 1/2. »

Une exposition de cette importance ne saurait être l'œuvre d'un seul organisateur. Notre rôle en tout ceci rend fort délicate notre tâche de critique. Ne manquons point toutefois l'occasion de rendre hommage au dévouement et aux connaissances de nos collaborateurs : MM. Bautier et Laes, conservateurs-adjoints du Musée Royal, M^{lle} Devigne, attachée, M. Demeter, chef de notre personnel administratif, MM. Lepaffe et Tonus, nos anciens élèves, et enfin M. Jef Dillen qui mit spontanément à notre service son ardeur infatigable, son goût clairvoyant, — et les beaux objets de sa collection.



NOCES DE ZEUS ET DE HÉRA. BAS-RELIEF DE LA VILLA ALBANI A ROME

COURRIER DE L'ART ANTIQUE



NIKE.
BASE DE
CANDÉLABRE
A NAPLES

J'ai promis de faire connaître les merveilleuses gravures crétoises — ou, si l'on veut, mycénienes — qui sont entrées récemment dans la collection de Sir Arthur Evans¹. La publication de ces chatons de bagues en or, décorés à la façon d'intailles pour servir de sceaux, a été l'un des événements archéologiques les plus heureux de ces derniers temps². Il est vrai que des murmures se sont faits entendre; quelques-uns ont trouvé qu'il y avait là trop d'or, trop de crétois, trop de mythologie grecque reculée de cinq ou six siècles³. Sir A. Evans a pris même la peine de répondre à une des expressions de scepticisme qui se sont produites en Angleterre, et il l'a fait avec la netteté et la précision qu'on pouvait attendre d'un tel expert⁴. J'ajoute — car il ne l'a pas dit — que le plus surprenant des objets que je vais décrire brièvement a été signalé dès 1910, d'après un moulage parvenu au musée d'Athènes, par l'auteur de l'article *Griffon* dans l'*Encyclopédie* de Pauly et Wissowa. Cela suffirait à confirmer l'histoire des deux trésors que je vais résumer maintenant d'après leur acquéreur.

Aux environs de la vieille ville de Thisbé en Béotie est une localité nommée *Dombrena*, où une tombe mycénienne fut fouillée clandestinement pendant la guerre. Le contenu, longtemps dissimulé, fut acquis en 1924 par Sir A. Evans, dans des

1. *Gazette*, 1925, I, p. 168.

2. Evans, *Journal of Hellenic Studies*, 1925, t. XVI, p. 1 et suiv., pl. I-V. Voir aussi *Revue archéologique*, 1925, II, p. 300.

3. Ces soupçons, que je ne crois pas fondés du tout, ont été exprimés de nouveau à l'Académie des Inscriptions, le 5 février 1926, par M. le Ct Lefevre-Desnoettes, qui trouve inadmissible l'attelage du n° 10 et incrimine d'autres détails (tir de l'arc, etc.).

4. *The Times Literary Supplement*, 20 août 1925, p. 545.

conditions qu'il eût été indiscret de révéler. Les objets les plus précieux, remontant aux environs de 1450, sont les quinze chatons d'or réunis ici sur deux figures. Trois d'entre eux (nos 4, 5, 10) apportent une révélation bien surprenante : il est difficile, en effet, de n'y pas reconnaître Œdipe et le Sphinx ; Œdipe décochant une flèche à Laïos ; Oreste tuant Egisthe et Clytemnestre. Ces trois scènes paraissent de la main d'un même artiste ; les mêmes rochers sont indiqués conventionnellement à la partie supérieure de l'ellipse et les types offrent d'évidentes analogies. S'il s'agit bien des épisodes que le théâtre grec du ^{ve} siècle nous a rendus si familiers, on ne pourra guère échapper à la conclusion, entrevue par d'autres motifs, que la Fable grecque



CHATONS GRAVÉS EN OR DE THISBÉ (BÉOTIE)

(Collection de Sir Arthur Evans.)

est de beaucoup antérieure aux œuvres les plus anciennes de la littérature et qu'elle inspirait déjà des artistes aux temps où la Crète était le centre de la civilisation des pays grecs. Ces Crétois auraient transmis leur mythologie aux Hellènes, comme ceux-ci l'ont transmise à leur tour aux Romains.

Parmi les autres gravures, il y a une représentation de ce qu'on appelle, à l'époque classique, l'*anodos* ou ascension de Proserpine (n° 9). Une déesse, tenant trois pavots de la main gauche, et sur l'épaule droite de laquelle on distingue trois têtes de serpents, sort plus qu'à moitié du sol entre deux plantes avec l'aide d'un homme qui lui tient le bras droit. Une Proserpine crétoise vers 1500, quelle surprise !

Nous savions déjà qu'il y avait en Crète une vieille déesse analogue à l'Artémis grecque, nommée *Britomartis*, mais maintenant nous l'avons sous les yeux ; nous la voyons percer d'une flèche un cerf qui fuit (n° 12). De même, la déesse qui tient par le col deux cygnes (n° 15) n'était pas une inconnue pour nous, car le motif a survécu dans l'art grec archaïque ; mais en voici le prototype, antérieur de sept à huit siècles au plus ancien exemple que nous possédions.

Pourquoi cette femme (n° 11) verse-t-elle de l'eau dans un grand vase, tandis qu'une autre qui lui fait face, et que suit une figure plus petite dans la même attitude, lève les bras comme avec un geste de prière ? On songe à l'un de ces nombreux rites qui consistent à verser solennellement de l'eau pour contraindre le ciel à faire de même et obtenir pour la terre altérée le régal d'une averse.

Le chaton à quatre personnages (n° 7) est analogue à celui que Schliemann a découvert dans une tombe de Mycènes et qui a été très souvent reproduit¹. La grande déesse, portant une triple tiare, les seins nus, la taille serrée, est assise, tenant des pavots de ses bras levés ; devant et derrière elle, une prêtresse debout apporte d'autres pavots ; vis à vis, une seconde déesse assise, aussi grande que la première,



CHATONS GRAVÉS EN OR DE THISBÉ (BÉOTIE)

(Collection de Sir Arthur Evans.)

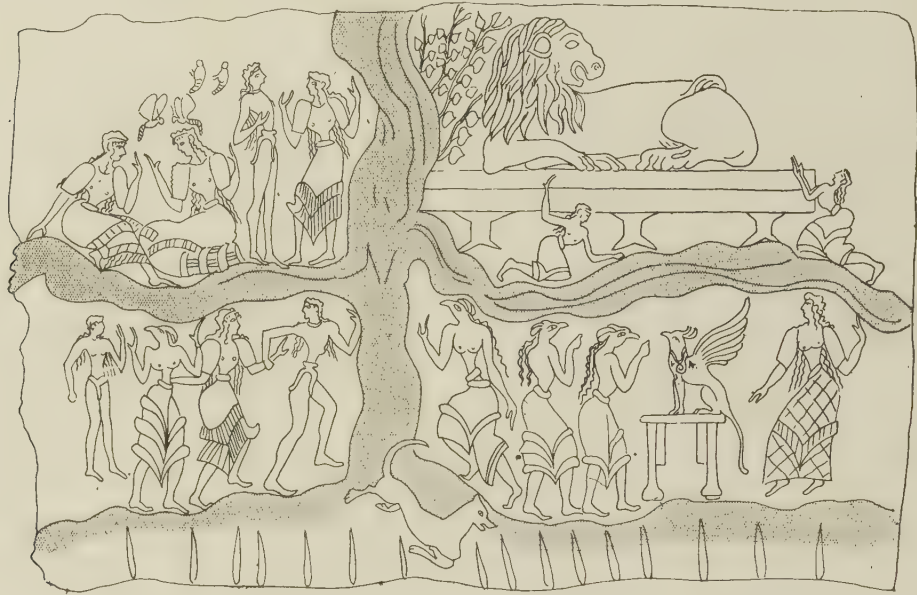
paraît tenir une grenade et un collier. La signification de cette scène religieuse nous échappe, mais chacun sait que les pavots et la grenade jouent un rôle important dans la mythologie classique.

Une chasse au lion (14), le sacrifice d'un bœuf (6), des jeux de l'arène où l'on voit des taureaux et des toréadors (1, 3, 8), complètent, avec deux combats d'animaux (2, 13), ce magnifique ensemble, dont tout musée a le droit d'être jaloux. On remarquera, sur les n°s 3 et 8, la présence de l'objet symbolique dit *nœud sacré* dont Sir A. Evans a déjà signalé de fréquents exemples ; on le voit notamment sur les épaules de la grande déesse et de la prêtresse ; on en a trouvé une représentation peinte de grande dimension dans une fresque à l'Est de Candie. Le fameux nœud de Gordium, que trancha Alexandre, était-il une survivance de ce symbole ? De pareilles hypothèses n'ont plus rien d'in vraisemblable depuis qu'on a reconnu les liens étroits qui

1. Endernier lieu par H. Th. Bossert, *Altkreta*, Berlin, 1923, p. 233, essai de *Corpus* de l'art créto-mycénien.

unissent le monde crétois du second millénaire avant notre ère au monde hellénique et asiatique du premier.

C'est ce que vient encore confirmer la scène étonnante gravée sur le chaton d'une grande bague d'or que des fouilles également clandestines, remontant à 1907, ont tirée d'une tombe à coupole sur la côte Ouest du Péloponèse, à Kakovatos, l'ancienne Pylos de Nestor. Les tessons de vases qui ont été recueillis dans cette sépulture violée permettent de la dater de 1500 environ, date antérieure de plusieurs siècles à celle que la chronologie traditionnelle, fondée sur la date de la ruine de Troie, attribue à Nestor ; aussi le nom de *bague de Nestor*, que Sir A. Evans a donné à son magni-



CHATON EN OR GRAVÉ DE LA BAGUE DITE DE NESTOR

DÉCOUVERTE A PYLOS

D'APRÈS UN DESSIN DÉVELOPPÉ DE GILLIÉRON

(Collection de Sir Arthur Evans.)

fique bijou, doit-il être reçu *cum grano salis* et seulement pour en rappeler la provenance. Celle-ci n'est pas douteuse ; c'est au fils du paysan qui l'avait découverte et dans le pays même que Sir A. Evans a eu le bonheur de l'acheter.

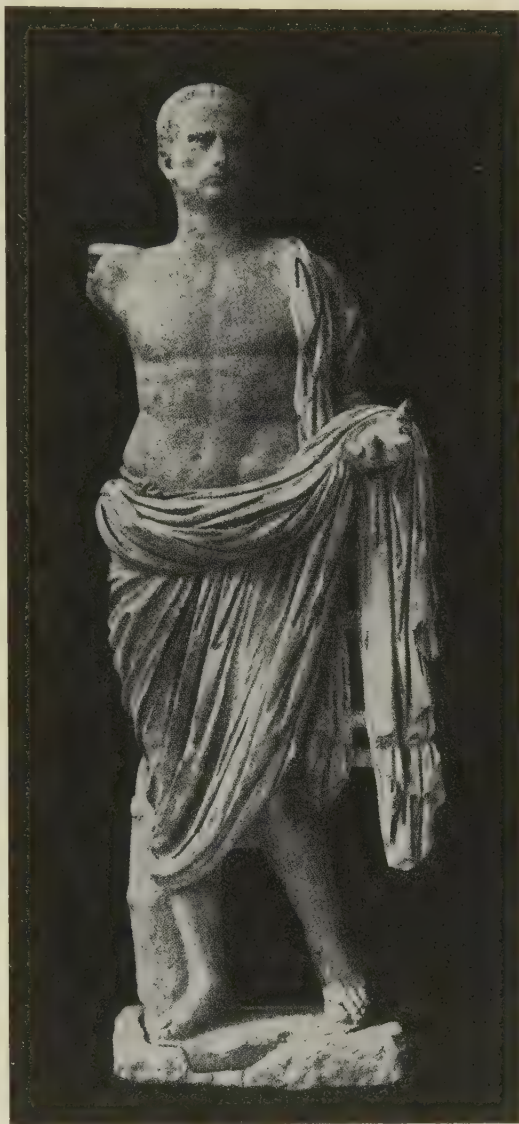
Ici, nous avons, pour la première fois dans l'art créto-mycénien, une scène de l'autre monde, nettement indiquée par les deux papillons et les deux chrysalides que l'on aperçoit en haut à gauche du tableau¹. Le sens des détails nous échappe encore. Un arbre énorme, qui rappelle le frêne cosmique de la mythologie scandinave, partage la scène en quatre tableaux. En haut à droite, un lion couché, adoré par deux prêtresses ; à gauche en bas, une jeune femme — la même sans doute que dans la

1. Le chaton est elliptique ; le dessin en a modifié le cadre pour rendre visibles tous les détails

scène au-dessus, qui reste inexpliquée — entraînée par un jeune homme et accompagnée par une femme à tête de griffon. En bas à droite, nous sommes aux Enfers, à la cour du roi Griffon, assis sur un trône ; deux griffonnes lui rendent hommage ; une autre paraît garder l'accès du monde infernal, comme le chien, prototype de Cerbère, couché au pied du tronc de l'arbre. Il me faut, à regret, quitter ces attrayantes énigmes, sans avoir présenté la moitié des réflexions qu'elles suggèrent ; mais est-il nécessaire d'insister sur leur nouveauté, sur leur immense intérêt ? Grâce à la complaisance inépuisable de Sir A. Evans, le Musée de Saint-Germain en possède des empreintes ; reproduites en galvanoplastie, elles y seront exposées bientôt en bon lieu.

..

La mine la plus féconde de statues antiques est toujours la Tripolitaine. Dans les seules Thermes de Leptis, les archéologues italiens ont découvert récemment un Mars, un Esculape, une Isis, une Aphrodite pudique, une Artémis, une Amphitrite, une prêtresse d'Isis, un Marsyas, un Diadumène¹. Ce dernier est une bonne copie romaine, à ajouter à celles que l'on connaît déjà de ce bronze célèbre de Polyclète². La prospérité des villes de la côte d'Afrique, de Sabrata et Leptis jusqu'à Cyrène, date surtout de la période des Antonins, dont les bienfaits y sont célébrés par des inscriptions. A cette époque, il ne peut plus être question de belles œuvres d'art originales, exception faite de quelques portraits ; mais c'est le temps où l'on fait le plus de copies d'œuvres grecques des grandes écoles, et le Musée que la science



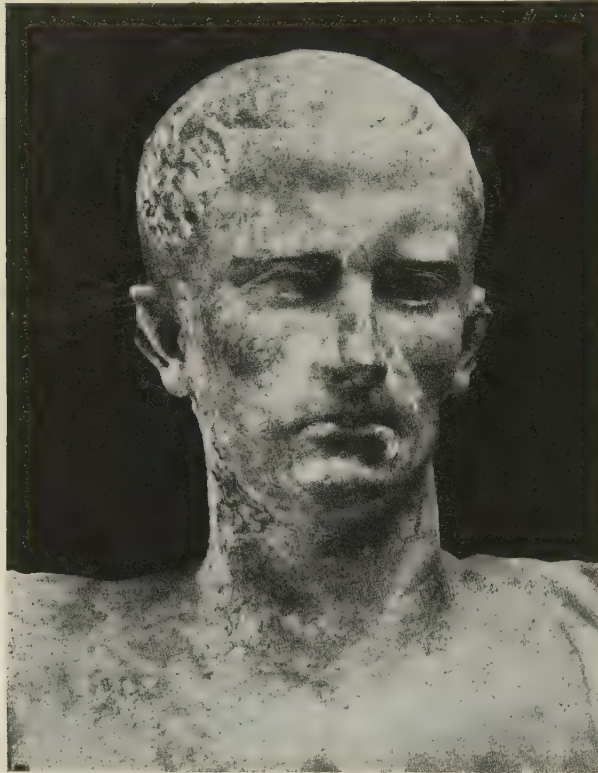
STATUE EN MARBRE D'AUGUSTE
DÉCOUVERTE A VENAFRO (CAMPANIE)

1. *Rivista Tripolitana*, 1924, pp. 311-314, avec trop petites photogravures.

2. Voir S. Reinach, *Monuments nouveaux de l'Art antique*, t. II, p. 225. Je demande la permission de citer ainsi le recueil de mes *Courriers* publiés dans la *Gazette* de

italienne tire des sables africains promet de fournir un complément essentiel à toutes nos histoires de l'art grec.

En Italie, une série de grandes statues impériales a été découverte à Venafrò, l'ancienne Venafrum en Campanie, qui était, sous l'Empire, une ville riche et industrielle; d'autres ont été exhumées à Formies, dans le Latium, sur la côte du golfe de Gaète¹. Parmi les sculptures de Venafrò, provenant du lieu dit *Terme di San Aniello* où s'élevait un édifice très considérable et richement décoré, la plus



TÊTE DE L'AUGUSTE DE VENAFRO (CAMPANIE)

belle est une image en pied de l'empereur Auguste, bien conservée à l'exception du bras droit qui tenait un sceptre, et haute de 2^m18; une statue également en pied de Tibère, haute de 2^m12, lui faisait pendant². L'Auguste, que nous reproduisons, appartient à la classe des statues dites *achilléennes*, parce qu'elles s'inspiraient non du costume civil ou militaire de l'époque, mais de la nudité partielle ou entière des images de héros grecs. La tête est presque absolument intacte, chose bien rare, et sculptée, comme il arrive souvent, avec plus de soin que le reste (hauteur 0^m29). Le même motif a été prêté à Tibère et à Claude; c'était, sous le haut Empire, un type courant, dérivant sans doute d'une effigie royale de l'époque hellénistique, inspirée elle-même de quelque image de Zeus ou de Poseidon.

Les statues impériales de nos Musées forment aujourd'hui une série très nombreuse, mais où il y a encore fort à faire pour distinguer ce qui est antique de ce qui est dû aux restaurateurs. Celle de Venafrò, malgré le caractère expéditif du travail, comptera désormais parmi les documents importants et incontestables de l'iconographie augustéenne.

Ephèbe, homme mûr, vieillard, Auguste a trouvé des sculpteurs à toutes les époques de sa longue vie. Une belle tête provenant, dit-on, de Tarente et récemment entrée au Musée de Genève, le représente avec l'expression un peu maussade qui lui était particulière et que les bons artistes de son temps ont reproduite comme un

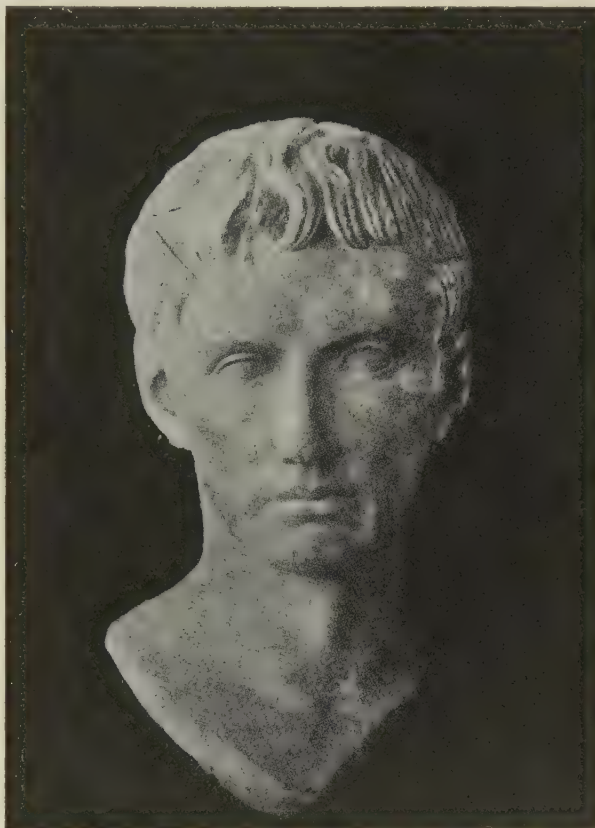
1886 à 1925, que j'ai récemment réunis en deux volumes, avec des erreurs en moins et des index soignés en plus (Paris, chez Simon Kra, 6, rue Blanche).

1. *Bolletino d'arte*, n. ser., I, II, p. 309 sq.; II, I, p. 58 sq.

2. *Ibid.*, pp. 65, 69.

caractère essentiel de la ressemblance¹. Il est intéressant de comparer la tête de Genève avec celle de Venafrò ; la première est plus juvénile, plus empreinte de tristesse ; dans la seconde, la conscience du pouvoir et la fierté dominant, mais avec elles la marque des soucis, qui vont croissant chez Auguste avec les années et dont tout l'encens prodigué par les poètes ne diminue pas l'amertume. Le plus heureux des empereurs romains semble toujours porter sur son visage le remords des crimes de sa jeunesse et le pressentiment des déceptions qui assombriront sa fin.

En même temps que cette tête pensive d'Auguste, le Musée de Genève en a acquis une d'Alexandre, qui provient de la Basse Égypte où les portraits du héros macédonien étaient très répandus. Autant Auguste paraît méditatif, replié sur lui-même, autant Alexandre semble illuminé, emporté par le rêve de sa jeune ambition de conquérant. Entre ces deux maîtres de la moitié du monde connus, sculptés à peu près au même âge (30 ans), le contraste est complet ; on peut le poursuivre dans l'analyse des traits et même dans celle de la chevelure, agressive comme une crinière de lion chez Alexandre, déprimée et lasse chez Auguste. Sans doute, le parti-pris de l'artiste y est pour quelque chose, ici plus idéaliste, là plus réaliste ; mais comme l'histoire vient illustrer à son tour le caractère de ces deux hommes et en atteste la profonde opposition, il est permis d'éclairer de son témoignage celle que la comparaison des effigies fait ressortir².



TÊTE D'AUGUSTE

(Musée de Genève.)

Une figure en bronze, de grandeur naturelle, représentant un éphèbe debout, qui lève le bras droit, a été découverte presque intacte dans la mer, non loin de Marathon. Elle ne m'est encore connue que par une image trop imparfaite pour que j'en

1. Comparez la tête de bronze du Vatican (Bernoulli, *Roem. Ikonogr.*, t. II, pl. IV).

2. Les deux portraits d'Alexandre et d'Auguste ont été publiés par M. Deonna, *Genava*, 1924, t. II, fig. 13, 14, 26 et 27. Le portrait d'Alexandre, en marbre à gros grain, a 0^m33 de haut ; celui d'Auguste, en marbre italien, a 0^m40.

puisse apprécier la qualité¹; mais ceux qui l'ont vue n'hésitent pas à l'attribuer au IV^e siècle et sont unanimes à en vanter la beauté. J'aurai sans doute l'occasion d'y revenir, car un grand bronze grec est un trésor bien rare et le fait qu'il a été découvert en Attique aiguise encore notre curiosité.

Laissant donc à un avenir prochain l'étude du nouveau chef-d'œuvre, je suis heureux d'en présenter un que d'excellentes reproductions permettent d'appré-

cier². C'est une statue d'un marbre excessivement fin, d'un Paros à reflets d'albâtre, qui a été exhumée, dans la capitale de l'île de Rhodes, d'une sorte de cachette hâtivement construite, puis confisquée par les autorités italiennes de l'île et placée au jeune Musée de Rhodes, déjà riche en vases et en terres cuites, dont il sera désormais le plus bel ornement.

De quelle époque date la cachette où l'Aphrodite accroupie de Rhodes, haute de 0^m49 sans la base, avait été si soigneusement dissimulée qu'elle a pu en être extraite dans l'état presque parfait d'intégrité où nous l'admirons? Je ne crois pas qu'elle soit récente, car le marbre ne serait pas aussi intact s'il avait été découvert de nos jours et caché en vue d'une exportation clandestine. La cachette a pu être pratiquée lors du pillage de Rhodes par l'armée républicaine de Cassius en 42 avant notre ère, où encore lors du triomphe du christianisme, qui en voulait surtout aux nudités.



TÊTE D'ALEXANDRE LE GRAND

(Musée de Genève.)

Comme l'a établi Edmond Le Blant, il s'est trouvé alors, tant à Rome qu'ailleurs, des amis du beau qui ont enterré des œuvres d'art pour les sauver : c'est à une cachette de ce genre que nous devons l'Aphrodite du Capitole, l'Hercule Mastai et peut-être aussi notre statue de Milo au Louvre.

Au cours des trois siècles qui ont précédé l'ère chrétienne, Rhodes a joui d'une prospérité qu'atteste le grand nombre de bases de statues qu'on y a signalées ; il y

1. *The Times*, 25 juin 1925.

2. *Bolletino d'arte*, III, II, p. 385. Je dois les photographies ci-jointes à l'obligeance de M. Edmond de Rothschild, qui, de passage à Rhodes en 1925, a été frappé de la beauté de cette statue et l'a fait photographier sous deux faces.

avait là une importante école de sculpture, à laquelle appartient le groupe de Laocoon. Mais, parmi les artistes dont les noms figurent sur les bases conservées, il n'y avait pas que des Rhodiens ; l'abondance des commandes, dans une île enrichie par sa marine, attirait des sculpteurs d'Asie Mineure, d'Égypte et des îles. Si notre Aphrodite s'était rencontrée dans le commerce sans acte de naissance, on l'aurait attribuée à une de ces écoles de la côte asiatique ou de la Basse Égypte où s'est longtemps continuée, en s'affaissant un peu, la tradition créée par Praxitèle et continuée par ses fils. De nombreux marbres d'un travail délicat et un peu précieux, provenant de la Basse Égypte et d'Anatolie, attestent l'activité de ces marbriers entre 150 et 50 avant notre ère. C'est à l'un d'eux que l'on doit faire honneur de la statue rhodienne.

Bien que nous possédions un assez grand nombre d'Aphrodites accroupies, celle-ci offre un motif plutôt exceptionnel, représenté seulement par une statue de provenance inconnue, qui est conservée depuis 1858 dans le pavillon royal d'Osborne (île de Wight)¹. Il se distingue du motif ordinaire — celui du bronze de l'ancienne collection Durighello² et du marbre de Vienne en Dauphiné au Louvre³ — par l'attitude des bras. Alors que, dans ces sculptures, la déesse fait des deux mains un geste pudique, comme si elle était préoccupée de quelque observateur indiscret, elle ne songe, dans l'exemplaire de Rhodes, qu'à sa toilette ; il s'agit de faire sécher au soleil sa longue chevelure, soit au sortir d'un bain, soit à la suite de quelque lotion parfumée. Cette chevelure est une des parties les plus admirables de la nouvelle statue ; le dos et la chute des reins ne sont pas moins irréprochables. La tête, avec son ovale exagéré, n'est pas exempte d'un soupçon de mièvrerie. On a remarqué depuis longtemps que la finesse de l'ovale est un des caractères des têtes que l'on peut appeler *néo-praxitéliennes* ; c'est une réaction extrême contre la carrure des types féminins du v^e siècle, que ceux du iv^e siècle ont atténuée, mais sans aller aussi loin que dans le nôtre. Or, il existe au Vatican une statue d'Aphrodite⁴ exprimant l'humidité de ses cheveux où la



EPHÈBE EN BRONZE
DÉCOUVERT PRÈS DE MARATHON

(Musée d'Athènes.)

1. S. Reinach, *Rép. de la statuaire*, t. II, p. 371, 2.
2. *Gazette*, 1925, I, p. 282.
3. Rayet, *Monuments de l'art antique*, II, pl. 53.
4. Amelung, *Vatikan*, t. II, p. 696. Les bras et les longues boucles de cheveux sont modernes, mais bien restaurés.

tête, certainement antique, présente une analogie frappante avec celle de l'Aphrodite de Rhodes; je ne puis m'empêcher de croire qu'elles remontent l'une et l'autre à des originaux hellénistiques de la même main.

Quelle était cette main? Je pense au sculpteur bithynien Doïdalsas¹. On lui a attribué l'original de l'accroupie de Vienne au Louvre; mais la statue que Pline signale à Rome, dans cette attitude, était en marbre, alors que la découverte du

bronze, naguère chez Durighello, ne permet pas de douter que les accroupies *pudiques* dérivent d'un bronze. Le marbre de Doïdalsas était célèbre, il a dû en exister des imitations, sinon des copies exactes, puisqu'on ne permettait pas de mouler des marbres; et Doïdalsas, comme d'autres sculpteurs d'Aphrodite dans l'antiquité, avait dû sculpter d'autres images de la déesse. Voici donc une nouvelle hypothèse sur l'œuvre du sculpteur de Bithynie; elle participe à la fragilité de celles dont l'histoire de l'art grec est si souvent réduite à se contenter.

..

Le Musée national de Rome a acheté dans le commerce une grande statue à demi drapée et plus grande que nature du Maître des dieux, dont je ne reproduis que la meilleure partie, la tête, œuvre intéressante non seulement par sa beauté, mais par sa nouveauté². Ce n'est pas le Zeus olympien de Phidias, avec sa majesté pleine de bienveillance; ce n'est pas le



APHRODITE ACCROUPIE

(Musée de Rhodes.)

Zeus d'Otricoli, transposition praxitélienne de l'idéal de Phidias; ce n'est pas non plus le sombre Zeus Sérapis de la sculpture alexandrine. Il est très instructif de comparer cette belle tête à celle qui, découverte, dit-on, à Mylasa en Carie, acquise par le Musée de Boston, est généralement considérée comme l'imitation la plus exacte que nous possédions, en dehors de la monnaie d'Elis frappée sous Hadrien, du colosse à jamais perdu que les anciens ont tant admiré³. Dans la nouvelle statue

1. Th. Reinach, *Gazette*, 1897, I, p. 314.

2. *Bull. d'Arte*, anno III, vol. II, p. 551.

3. A. B. Cook, *Zeus*, t. II, p. 597, pl. 27; *Catal. Boston*, n° 25, p. 59 et 60; Lechat, *Sculptures grecques antiques*, pl. 84.

romaine, le torse et les jambes drapées sont à peu près identiques à ceux de l'Auguste de Venafro reproduit plus haut. C'est donc qu'elle dérive d'une statue célèbre de Zeus, devenue le prototype d'effigies royales et impériales, vers la fin du IV^e siècle ou dans la première moitié du III^e. On peut songer à Bryaxis, sculpteur carien, qui travailla à Athènes, à Halicarnasse, à Alexandrie, et dont on vantait, dans l'antiquité, des statues colossales de dieux et de héros. Il y a moins loin du Zeus de Rome au Sérapis de Bryaxis, connu par de très nombreuses imitations, que de celui-ci au Zeus de Phidias. Comme il arrive toujours dans l'évolution d'un type, tant dans l'art que dans la littérature, c'est l'expression de la vie intérieure et d'un certain romantisme au sens moderne qui semble toujours prendre le dessus sur la « noble simplicité et la dignité calme » dont Winckelmann faisait, avec quelque exclusivisme, les qualités essentielles de l'art grec.

..

Depuis une vingtaine d'années, l'attention des archéologues a été appelée sur les monuments de cet art décadent, mais fécond encore, à la veille des catastrophes politiques qui devaient en suspendre le cours. On a notamment étudié les diptyques consulaires de la fin du IV^e et du début du V^e siècle, où semblent se marquer les débuts d'une renaissance classique ou plutôt néo-classique, comparable à celle qui galvanisa, au X^e siècle, l'art byzantin ; on a étudié aussi les derniers portraits des empereurs et impératrices d'Occident, d'une barbarie souvent savoureuse, où semblent dominer les influences syriennes¹, mais dont quelques-uns sont évidemment inspirés des œuvres d'art de l'époque d'Auguste. Il suffit de rappeler, parmi ces derniers, les beaux portraits de Constantin au Cabinet des Médailles et au Musée de Berlin. Deux courants très différents et même de sens contraire, l'un hellénique, l'autre asiatique, se livrent ainsi un dernier combat dans la sculpture de l'ancien



APHRODITE ACCROUPE

(Musée de Rhodes.)

1. R. Delbrück, *Roem. Mittheil.*, 1913, p. 313-352, pl. 9-17. Cf. Rodenwaldt, *Jahrbuch des Inst.*, 1922, p. 37.

monde expirant. Quelque chose de semblable se constate dans la littérature, où les



APHRODITE A SA TOILETTE

(Musée du Vatican.)

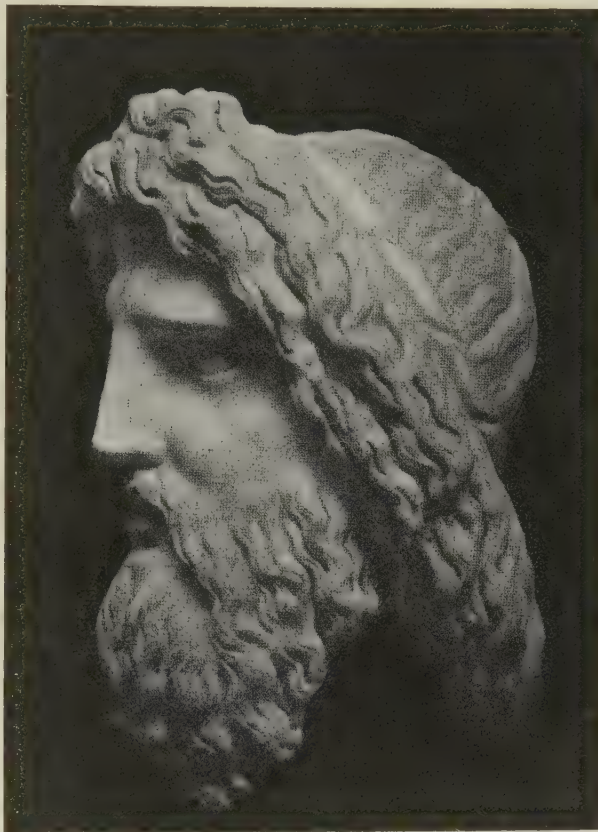
œuvres des docteurs chrétiens, notamment saint Augustin, offrent le spectacle d'une pensée asiatique qui revêt les nobles vêtements de la rhétorique et de la philosophie grecques. Les derniers poètes de Rome, Claudien, Rutilius, sont des païens qui tentent

de ressusciter Virgile, Lucain et Stace, dans un monde où l'aristocratie sénatoriale reste presque seule à pouvoir les apprécier. Claudien, né à Alexandrie, Grec de langue, devenu un grand poète latin à force de travail, est le symbole même de la renaissance classique que l'intolérance du christianisme victorieux, les pillages d'Alaric et de Genséric devaient étouffer. On s'imagine souvent que Rome vaincue était à bout de forces intellectuelles, que sa ruine matérielle ne fut que la constatation de sa complète décadence. Cela n'est pas plus vrai de Rome que de la Byzance de 1204, du Pétrograd de 1917. Ce qui a été arrêté dans son essor ou même fauché par les désastres, c'était mieux qu'un regain tardif : c'était une nouvelle floraison pleine de promesses. Il faut être imbu du fatalisme hégélien pour en douter.

Le dernier empereur romain qui ait célébré un triomphe, celui dont le règne, après celui d'Auguste, fut le plus long (393-423), Honorius, né en 384, était un des deux fils de l'empereur Théodose, qui lui légua, avec la moitié occidentale de l'Empire, son meilleur général, le Vandale Stilicon. Honorius était un dégénéré, mais un dégénéré plein d'astuce, qui se servit de Stilicon tant qu'il le trouva docile, puis le fit assassiner. Claudien fut le poète de cour, le chantre des exploits de Stilicon, avec lequel il disparut de la scène pour mourir obscurément (408).

Pourquoi ce cours d'histoire ? Parce ce que je vais parler d'un chef-d'œuvre et que ces lignes peuvent me servir d'introduction. Mais il faut rappeler encore quelques faits.

A l'âge de quatorze ans (398), Honorius épousa la fille de Stilicon qui en avait treize ; elle s'appelait Marie et mourut en 407. Ce fut un couple heureux ; je propose de le reconnaître sur le grand camée publié ici pour la première fois, grâce à l'obligeance du possesseur, M. Robert de Rothschild¹. Tout ce qu'on peut savoir



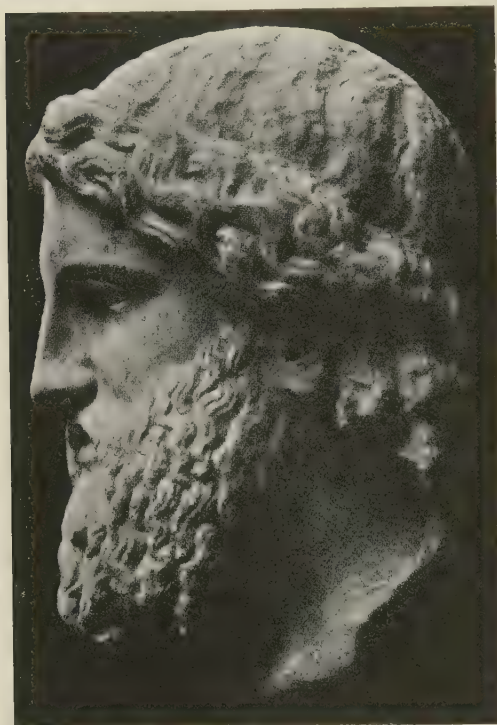
TÊTE COLOSSALE DE ZEUS

(Musée national, Rome.)

1. Sardonyx à trois couches ; trace de dorure sur les cheveux et les vêtements, non sur les parties nues. Hauteur totale (y compris la monture en pectoral) : 0^m28.

de la provenance de cette merveille, c'est qu'elle arriva d'Espagne il y a quelque soixante ans et fut acquise alors par le grand amateur qu'était le baron Gustave. La monture, en or filigrané, est ancienne, mais l'est-elle autant que le camée ? Je la croirais plutôt vénitienne, du ^{xiii}^e ou du ^{xiv}^e siècle ; il y a des pièces d'orfèvrerie analogues dans le trésor de Saint-Marc¹.

Le diadème de l'empereur est orné du chrisme : XP. A gauche et à droite des



TÊTE DE ZEUS TROUVÉE A MYLASA

(CARIE)

(Musée de Boston.)

figures, il y a deux inscriptions grecques très mal gravées : elles donnent les noms des deux saints Serge et Bacchus, très vénérés à l'époque byzantine. L'église de Constantinople, que les Turcs ont appelée la *petite Sainte-Sophie*, construite à la fin du ^{vi}^e siècle², était sous le vocable de ces saints dont elle possédait les reliques. Quelques-unes de celles-ci furent volées par les Vénitiens lors du pillage de Constantinople, au mois d'avril 1204³. Je suppose que le camée, donné par quelque empereur byzantin à cette église, fut volé en même temps ; transféré à Venise, il y aura été pourvu d'une riche monture, puis, par quelque aventure, sera parvenu en Espagne, dans un trésor d'église ou de monastère. Je ne crois pas qu'il ait pu être apporté directement en Espagne, parce que la monture me paraît plutôt italienne, et aussi parce que ce pays ne semble pas avoir profité directement du pillage de Constantinople par les Latins⁴. Mais bien d'autres hypothèses restent permises et je me garde d'être affirmatif en proposant la mienne, qui sera certainement discutée.

Mon regretté ami Ernest Babelon avait admiré ce camée et l'a mentionné deux fois, en termes assez différents. D'abord dans *La Gravure en pierres fines* (Paris, s. d., p. 188) : « M. Gustave de Rothschild possède un grand et beau camée romain de l'époque constantinienne⁵, où l'on voit côte à côte deux bustes impériaux en très haut relief ; particularité bien rare, cette gemme a encore la monture byzantine dont on l'a serties lorsqu'elle fut déposée dans le trésor de l'église de Constantinople, placée

1. Voir aussi la monture du coffret de Quedlimbourg (Marquet de Vasselot, *Mon. Piot*, t. VI, pl. 17), qui est de 1200 environ.

2. Diehl, *Constantinople*, p. 69.

3. Riant, *Exuviae Constantinopolitanae*, t. II, p. 268 ; cf. t. I, p. 229.

4. *Ibid.*, I, p. LIII.

5. C'est moi qui souligne.



L'EMPEREUR HONORIUS ET L'IMPÉRATRICE MARIE

Camée du ^{ve} siècle

(Collection Robert de Rothschild.)

sous le vocable de saint Serge et saint Bacchus ; pour l'adapter à sa destination pieuse, il fut décidé que les deux bustes seraient baptisés du nom des deux saints, et l'on



DIPTYQUE EN IVOIRE. L'EMPEREUR HONORIUS

(Cathédrale d'Aoste.)

grava, à la pointe, à côté des deux visages, les inscriptions : *O agios Sergios et o agios Bacchos*¹. La seconde mention se lit dans la *Gazette* (1899, I, p. 113) :

1. Il est certain que les sujets de camées romains ont souvent été mal compris au moyen âge ; mais comment pouvait-on voir deux *saints* dans un groupe composé d'un jeune homme et d'une jeune fille ? Les inscriptions ne sont là, à mon avis, que pour indiquer le nouveau propriétaire du joyau.

« M. le baron Gustave de Rothschild possède un magnifique camée qui est encore entouré de sa large monture byzantine en or émaillé. Il représente, en demi ronde bosse, *les bustes de Justinien et de Théodora*; dans le champ de la gemme, on a gravé, à une époque postérieure, les noms de saint Serge et de saint Bacchus sous le vocable desquels se trouve une église bien connue de Constantinople, à laquelle le camée a sans doute appartenu. »

Babelon a certainement eu tort de songer à Justinien et à Théodora; le camée est beaucoup plus ancien. Pour prouver que le prince diadémé et vêtu du *paludamentum* est bien Honorius, il suffit de jeter les yeux sur la partie supérieure du diptyque en ivoire d'Aoste où l'empereur, désigné par son nom, figure deux fois, à un âge de cinq ou six ans plus avancé et avec une moustache naissante (consulat de Probus, 406)¹. C'est le même visage ovale, les mêmes yeux faux, le même nez long et mince, la même bouche sans lèvres, la même chevelure²; l'identité des modèles est incontestable.

Quand même ce document décisif nous manquerait, le visage — charmant celui-là — de la princesse, suffirait à prouver qu'elle ne peut être Théodora, à qui l'art n'eût jamais osé prêter une expression virginale; le prince, d'ailleurs, ne ressemble en rien à Justinien. Honorius et Marie s'épousèrent, comme je l'ai dit, très jeunes; s'il faut en croire Claudien, ce fut le premier amour d'Honorius, *pronoque rudis flagraverat aestu*. Relisez l'épithalame, un peu trop mythologique, d'Honorius et de Marie, ainsi que les vers *fescennins*, assez libres, qui lui font suite, dans lesquels le poète les exhorte à consommer leur union, non sans marquer avec discrétion leur inexpérience. Il y a là, comme dans le camée Rothschild, bien des beautés mêlées à quelques faiblesses. Mais que l'on ait encore écrit et sculpté ainsi dix ans avant la prise de Rome par Alaric, voilà qui ne devra plus être oublié. Il est sûr que Claudien était d'Alexandrie; le graveur l'était peut-être aussi, recommandé par le poète alors en faveur. Cela n'empêche pas que de pareils vers et un pareil double portrait donnent plutôt l'idée d'une renaissance que d'une décadence. En Égypte ou en Campanie, quelque chose de la meilleure tradition restait vivant.

Je ne connais rien de tout à fait semblable à la coiffure très *ouvragée* de Marie; l'exemple le plus voisin m'est fourni, non par les portraits d'impératrices du Bas Empire, mais par une tête de Ny Carlsberg, dite d'Agrippine, que l'on est d'accord pour attribuer au premier siècle³. Est-ce un hasard? Je ne le crois pas. Une mode des temps les plus prospères de l'Empire a pu être reprise intentionnellement au fatal tournant du iv^e siècle, alors qu'Honorius allait emprunter au trésor impérial, pour les offrir à sa fiancée, les bijoux mêmes qu'avaient portés l'épouse d'Auguste et les autres femmes des Césars :

.....*Jam munera nuptae
Praeparat et pulchros, Mariae sed luce minores,
Eligit ornatus, quidquid venerabilis olim
Livia, Divorumque nurus gessere superbae*⁴.

C'est la dernière fois qu'on nous parle des bijoux de la Couronne romaine, et cela

1. Venturi. *Storia*, t. I, fig. 330.

2. Comparez, pour la chevelure, le buste dit de Valentinien I à Florence (Hekler, *Greek and Roman Portraits*, p. 307).

3. Hekler, *Op. laud.*, p. 213.

4. Claudien, *Epithalame d'Honorius*, vers 10-13.

au moment même où, dans la littérature et dans l'art, se dessine une renaissance *augustéenne* qui devait être, hélas ! sans lendemain¹.

SALOMON REINACH

1. Notez que cette époque est aussi celle où des grammairiens latins, et même d'importants personnages politiques, donnent de nouvelles éditions des grandes œuvres classiques et les enrichissent de leurs observations. Rien de tel au VII^e siècle, qui est, en Italie, une époque de décadence et presque de barbarie (il y a de justes observations à ce sujet, d'après Otto Jahn, dans mon *Manuel de Philologie*, t. I, p. 43).



AUTEL D'HERCULE

(Musée du Capitole.)

BIBLIOGRAPHIE

« Maîtres de l'art moderne. » **Gauguin**, par Robert REY; **Renoir**, par François FOSCA. In-8, 64 p., 40 pl. hors texte (chacun), Paris, Rieder, 1923.

M. Fosca a bien marqué les différentes phases de l'évolution artistique de Renoir et, s'aidant des souvenirs de Vollard, en a savamment expliqué les motifs. Il y a peut-être quelque contradiction cependant à citer avec éloges (p. 29) la boutade de Degas: « il ne faut pas peindre d'après nature », et ensuite à féliciter Renoir (p. 55) « de s'être renouvelé constamment en étudiant la nature ». La vérité restera toujours que l'art est la nature vue à travers un tempérament. Celui de Renoir, apparenté à Rubens et aux maîtres du XVIII^e siècle, était (si j'ose créer ce néologisme) celui d'un « chairfraichiste » passionné et souvent exquis. Mais c'est lui faire injure que d'admirer — M. Fosca s'en est prudemment abstenu — les ébauches rougeâtres de ses dernières années, les déplaisantes maritornes, les baigneuses grasses, molles, rondouillardes comme celle qui est reproduite à la pl. 35. — Comme Renoir, Gauguin est parti de l'impressionisme (Pissarro), mais le *Gauguin* de M. Rey est surtout une biographie d'ailleurs pleine de vie, de détails colorés et savoureux. Le bohème esbrouffeur, aventureux et tourmenté que fut le peintre de Pont-Aven et des Tahitiennes y apparaît bien campé, dans tout son étrange amalgame de vulgarité et de puissance créatrice. On peut ne pas aimer cet art de décorateur, synthétique, cloisonné, visionnaire et brutal, on ne saurait en méconnaître ni l'originalité (quoi qu'il doive à Cézanne et à Emile Bernard) ni

l'influence sur le mouvement artistique de notre temps.

T. R.

Henri CLOUZOT. — **Dictionnaire des miniaturistes sur émail**. Éditions Alb. Morancé, 1924. (Archives de l'amateur). In-8^o carré, xx-242 p., 12 planches.

Les lecteurs de la *Gazette* n'ont pas oublié l'intéressant article que M. Clouzot a consacré dans nos colonnes, en 1923, à l'exposition des miniatures sur émail au Musée Galliera. Il nous apporte aujourd'hui un petit monument de patience et de goût sur le même sujet : un dictionnaire des miniaturistes sur émail, illustré de 12 délicieuses planches et qui ne comprend pas moins de 600 noms, principalement français ou genevois. Beaucoup d'articles sont très sommaires, mais il en est de détaillés qui donnent, à la suite d'une biographie succincte, l'énumération des pièces connues de l'artiste qui ont figuré soit dans une collection ou musée, soit dans une vente (avec, si possible, l'indication du prix). Comme la peinture sur émail est tombée dans le métier, aucun nom d'artiste né après 1840 n'a été admis dans la liste. A la vérité, depuis la mort de Petitot c'est un art qui n'a fait que languir, tout au moins en France. Encore une victime de la Révolution de l'Edit de Nantes.

T. R.

ERRATUM

Dans la Bibliographie de la livraison de Février, p. 123, col. 2, 1^{re} ligne, au lieu de *Aphrodite de Cnide* lire *Ménélas et Patrocle*.

L'Administrateur-Gérant : CH. PETIT.

BOIS-COLOMBES. — IMPRIMERIE MODERNE DES BEAUX-ARTS.

Éditions de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 106, bd St-Germain, PARIS

LE PAYSAGE FRANÇAIS
DE
POUSSIN A COROT

A L'EXPOSITION DU PETIT PALAIS

(Mai-Juin 1925)

ÉTUDES ET CATALOGUE

Par Louis HOURTICQ, Émile

DACIER, Georges WILDENS-

TEIN, Raymond BOUYER,

Gaston BRIÈRE, Paul JAMOT

Préface par Étienne BRICON

L'OUVRAGE FORME UN BEAU VOLUME IN-4° RAISIN D'ENVIRON 152 PAGES DE TEXTE ET 84 PLANCHES EN HÉLIOTYPIC

Tirage à 500 exemplaires numérotés.

PRIX : 300 fr.

Éditions de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 106, bd St-Germain, PARIS

LES ENLUMINURES
DES
MANUSCRITS DU MOYEN AGE

(DU VI^e AU XV^e SIÈCLE)

EXPOSITION DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

du 28 Janvier au 28 Février 1926

PAR

CAMILLE COUDERC

Conservateur adjoint au Département des Manuscrits

L'OUVRAGE FORMERA UN BEAU VOLUME IN-4° RAISIN D'ENVIRON 120 PAGES DE TEXTE ET 80 PLANCHES EN HÉLIOTYPIC

Tirage à 500 exemplaires numérotés

Cet important ouvrage sera livré dans un élégant étui.

L'ÉDITION EST ENTIÈREMENT SOUSCRITE

CHEMINS DE FER DE PARIS A ORLÉANS ET DU MIDI



SEVILLE. — La Giralda.

Voyages en Espagne

Il est délivré :

1° Au départ de Paris-Quai d'Orsay, de Tours et d'Angoulême, pour St-Sébastien (1), Vitoria, Burgos, Valladolid, Madrid et Saragosse ;
2° Au départ de Paris-Quai d'Orsay seulement pour Pampelune, Santander, Bilbao, Oviedo, Gijón, La Corogne, Algésiras-Port, Carthagène, Alicante, Salamanque, Vigo, Cordoue, Séville, Grenade, Malaga, Cadix et Gibraltar ;

a) Des billets directs simples ;

b) Des billets d'aller et retour individuels valables 45 jours, sans prolongation (1).

Exceptionnellement, la validité des billets d'aller et retour de ou pour Carthagène, Alicante, Algésiras, Cadix, Malaga, Gibraltar, est fixée à 90 jours, sans prolongation.

Enregistrement direct des bagages. Faculté d'arrêt à tous les points du parcours. (1) Pour Saint-Sébastien, billets simples seulement.

Train rapide de luxe quotidien "Sud-Express" entre Paris-Quai d'Orsay et Madrid ; entre Madrid et Algésiras service bi-hebdomadaire de luxe.

L'Espagne est la voie directe offrant la plus courte traversée maritime pour se rendre au Maroc soit par Gibraltar-Casablanca (15 h. de mer), soit par Algésiras-Tanger (3 h. seulement de traversée).

Pour tous renseignements, consulter le *Livret Guide* officiel de la Compagnie d'Orléans.

CHEMINS DE FER DE L'EST

Avance au départ de Paris de certains trains rapides et express de soirée à destination de la Suisse.

Les trains express et rapides partant le soir de Paris-Est pour la Suisse, dont le départ avait été retardé depuis le 1^{er} juillet, ont repris à dater du 1^{er} octobre leur horaire normal.

Par suite, le train de luxe à destination de Vienne, l'Engadine et l'Oberland, a son départ avancé de 20 h. 15 à 19 h. 55.

L'express n° 37 pour Bâle part à 20 h. 40 (au lieu de 21 h. 30) et le rapide n° 39 pour la Suisse orientale et l'Arlberg part à 21 h. 35 (au lieu de 22 h. 15).

Le train pour Épinal et les Vosges via Port-d'Atelier continue à partir à 21 h. 35.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

VISITEZ LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU

Les circuits automobiles que la C^{ie} P. L. M. a organisés dans la forêt de Fontainebleau fonctionneront cette année, du 1^{er} avril au 2 novembre, dans les conditions suivantes :

Deux circuits auront lieu chaque jour, l'un le matin dans le nord de la forêt, prix 10 fr. ; l'autre l'après-midi dans le sud de la forêt, prix : 17 fr.

En outre, il sera mis en marche, les *jeudis*, *dimanches* et *jours fériés*, un troisième circuit pour la visite de l'ensemble de la forêt, avec déjeuner à Barbizon. Pendant les mois de *Juillet*, *Août* et *Septembre*, ce circuit aura lieu également les *lundis* et *samedis*. Prix 28 fr. déjeuner non compris.

Du 15 juin au 15 octobre, une voiture partira de Paris (de l'Agence P. L. M., 88, rue Saint-Lazare à 9 h. 30, de la gare de Lyon à 10 h.) traversera la forêt de Sénart, s'arrêtera à Fontainebleau pour la visite du château et le déjeuner, effectuera un circuit en forêt et sera de retour à Paris le soir vers 18 h. 30. Prix 70 fr., déjeuner non compris.

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT ET SOUTHERN RAILWAY

POUR SE RENDRE EN ANGLETERRE

AVEC LE MAXIMUM
DE CONFORT

AVEC LE MINIMUM
DE DÉPENSE

PRENDRE LA LIGNE

PARIS-SAINT-LAZARE à LONDRES
par Dieppe-Newhaven

SERVICES RAPIDES DE JOUR ET DE NUIT

tous les jours (Dimanches et Fêtes compris)
et toute l'année

GRANDS ET PUISSANTS PAQUEBOTS A TURBINES

munis de postes de T.S.F.

ouverts à la correspondance privée

Transbordement direct entre les trains et
les paquebots à Dieppe et à Newhaven

Les voyageurs de 1^{re} et de 2^e classe, porteurs de billets d'aller et retour de PARIS et ROUEN à LONDRES, via DIEPPE-NEWHAVEN ont la faculté d'effectuer leur voyage de retour via SOUTHAMPTON-LE-HAVRE, sans supplément de prix. Cette facilité s'étend aux voyageurs des mêmes classes de la ligne LE HAVRE-SOUTHAMPTON, qui désireraient revenir par NEWHAVEN-DIEPPE.

INTERPRÈTES

Des interprètes en uniforme sont à la disposition du Public à l'arrivée et au départ des trains-paquebots, dans les gares de PARIS-SAINT-LAZARE et de LONDRES-VICTORIA.

VIENT DE PARAITRE :

THE BURLINGTON MAGAZINE

(En collaboration avec MM. B. T. Batsford, agissant comme publicistes)

Ont édité un NUMÉRO SPÉCIAL

consacré entièrement à

L'ART CHINOIS

Cette publication très répandue est présentée en forme de livre; elle contient sept chapitres de texte, une préface, une introduction et des études sur l'Art Chinois Ancien d'après les époques. Ce volume est abondamment illustré de reproductions en couleurs et tons sur tons, présentées chronologiquement. Une étude spéciale donne avec soin des détails sur la langue et les divers sujets; une importante série de cartes est jointes à l'ouvrage, ainsi que beaucoup d'autres renseignements concernant les Arts Chinois.



Comme principaux sujets traités :

L'Art Chinois.	par ROGER FRY.
Peinture.	LAURENCE BINYON.
Céramique.	BERNARD RACKHAM.
Etoffes.	A.-F. KENDRICK.
Bronzes.	W.-P. YETTS.
Sculpture.. . . .	OSWALD SIREN.
Jade, etc.	W.-W. WINKWORTH.

Ce livre présente 150 illustrations en couleurs, d'autres en monoton, ainsi qu'un prospectus illustré.

Prix : 25 sh. net, frais en sus 2 s./6 d.

LES DEMANDES DOIVENT ÊTRE ADRESSÉES A :

B. T. BATSFORD, LTD., 94, HIGH HOLBORN, LONDON,
OU A THE BURLINGTON MAGAZINE

17, Old Burlington Street, LONDON, W. 1.

ÉDITIONS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS
106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-6^e

En souscription :

LA
MINIATURE ROMANE

d'après les Manuscrits
de la BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

par **Ph. LAUER**
de la Bibliothèque Nationale

UN VOLUME IN-4° RAISIN DE 120 PAGES DE TEXTE

80 planches hors texte
4 planches en couleurs

Prix en souscription : **325** fr. taxe comprise

Le prix en sera porté à **375** fr. dès la mise en vente

Cet important ouvrage sera livré dans un élégant étui

En préparation :

DU MÊME AUTEUR

LA MINIATURE GOTHIQUE

D'APRÈS LES MANUSCRITS DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Un volume in-4° raisin
d'environ 120 pages de texte et 84 planches hors texte.

FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN, 28, East 85 th Street, NEW-YORK
(États-Unis d'Amérique)

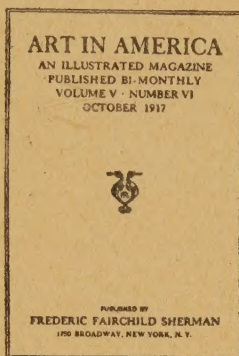
ART IN AMERICA

Revue bi-mensuelle illustrée

L'année : 6.60 dollars.

Le numéro : 1 dollar.

Le seul périodique en Amérique consacré à l'étude scientifique et à la critique d'art. Il offre les dernières conclusions des plus grandes autorités vivantes, en articles fondés sur les recherches originales et contenant de nouveaux renseignements de réelle valeur. La plus pratique, la meilleure revue d'art publiée en Amérique.



Peintures Vénitiennes en Amérique

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 110 planches photographiques hors texte. Net : 7 d. 50, franco : 7 d. 65.

« L'un des ouvrages les plus significatifs de critique reconstitutive parmi ces dernières années sur la peinture italienne. »
(The Dial.)

Essais sur la Peinture Siennoise

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 64 planches photographiques hors texte. Net : 6 dollar, franco : 6 d. 15.

« Il a le don, comme un véritable maître, de donner de l'esprit et du ton à tout ce qu'il écrit. »
(New-York Times.)

Collection des Artistes Américains

Volumes soigneusement imprimés sur papier à la forme, richement illustrés de planches en photogravure. Tirage limité.

Prix en dollars

ALEXANDER WYANT, par Eliot Clark.	20 »
WINSLOW HOMER, par Kenyon Cox.	20 »
HOMER MARTIN, par Frank J. Mather, Jr.	20 »
R. A. BLAKELOCK, par Elliott Daingerfield.	15 »
CINQUANTE PEINTURES de Inness.	25 »
CINQUANTE-HUIT PEINTURES de Martin.	25 »
SOIXANTE PEINTURES de Wyant.	25 »
ALBERT P. RYDER, par Frédéric Sherman.	25 »

Peintres Américains d'Hier et d'Aujourd'hui

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 30 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« Lumineux et bien écrit. Intéressant pour l'artiste et l'amateur. »
(Cincinnati Enquirer.)

Paysagistes et Portraitistes d'Amérique

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 28 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« M. Sherman s'attache au sens spirituel et intellectuel des œuvres. Il nous aide à en reconnaître les beautés et à pénétrer le sentiment des artistes. »
(Detroit Free Press.)

Les dernières Années de Michel-Ange

par WILHELM R. VALENTINER

In-8°. Illustré de planches en collotype. 300 exemplaires sur papier à la forme. Net : 10 dollars.

« Personne n'a fait revivre à nos yeux, à un tel point, le mystérieux géant de la Renaissance. »
(New-York Times.)

Initiations

par MARTIN BIRNBAUM

In-8°. Illustré, à tirage limité. Net : 6 d. 65.

« C'est un plaisir d'être mis au courant des dernières nouveautés par un guide qui sait éviter le pédantisme et garder la mesure. »
(The Review.)

GALERIE

BRUNNER

11, Rue Royale — PARIS

Spécialité de
TABLEAUX ANCIENS

TROTTI & C^{IE}

8, Place Vendôme, 8

PARIS

Tableaux de Maîtres

Pour AVOIR des BELLES et BONNES DENTS
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le 1^{er}illeur Antiseptique, 31, Pharmacie, 12, B^{de} Bonne-Nouvelle, Paris.

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques — Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la peau du visage et de la poitrine. 4 fr. 40

Savon surgras au beurre de cacao, pour le visage et le corps. 3 fr. »

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe et pour se raser. 3 fr. 90

Savon de Panama et de goudron, contre la chute des cheveux, les pellicules, séborrhée, alopecie. 3 fr. 90

Savon à l'ichtyol, contre l'acnée, rougeurs, boutons, etc. 3 fr. 90

Savon sulfureux, contre l'eczéma. 3 fr. 90

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. 3 fr. 90

Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. 3 fr. 90

Savon naphтол-soufré, c^{me} pelade, eczéma. 3 fr. 90

Pharmacie VIGIER

12, Boulevard Bonne-Nouvelle, PARIS

DAMOTTE

OBJETS D'ART

EDITIONS D'ART

PARIS

27 Rue de Berri.

NEW-YORK

8 East 57 Street.